



340^e Livraison.

Tome XXXII. — 2^e période.

1^{er} Octobre 1885.

Prix de cette Livraison : 7 francs.

TEXTE.

- I. A PROPOS D'UN LIVRE A FIGURES VÉNITIEN, de la fin du xv^e siècle, par M. le duc de Rivoli.
- II. LA COLLECTION ALBERT GOUPIL : L'ART ORIENTAL, par M. Henri Lavoix.
- III. EXPOSITION INTERNATIONALE DE NUREMBERG : ouvrages en métaux précieux et en alliages (2^e et dernier article), par M. Alfred Darcel.
- IV. LES GRANDS AMATEURS D'AUTREFOIS : M^{me} DE CHAMILLART, par M. E. Quentin-Bauchart.
- V. L'ŒUVRE DE REMBRANDT, étude de la publication récente de M. Eugène Dutuit par M. Louis Gonse.
- VI. LES DESSINS DE LA JEUNESSE DE RAPHAËL (2^e et dernier article), par M. Eugène Müntz.
- VII. LETTRE D'ANVERS à propos de l'Exposition internationale, par M. Louis Gonse.
- VIII. LE BUSTE DE JEAN DE BOLOGNE, PAR PIETRO TACCA, au Louvre, par M. Louis Courajod.
- IX. LES FAC-SIMILÉS DES DESSINS D'ALBERT DURER publiés par M. F. Lippmann, par M. Charles Ephrussi.

GRAVURES.

Encadrement tiré de la « Vie des saints », imprimée à Venise chez Giovanni di Chodeca da Parma, 1493; Deux lettres N tirées des « Postilles de Nicolas de Lyra (Venise, O. Scotto, 1489); Résurrection de Lazare, Flagellation et Crucifiement, trois gravures tirées des « Méditations sur la passion » (Matheo da Parma et Benali, S. D.); Flagellation (« Méditations » de Matheo da Parma datées 1489); Thésée et le Minotaure, gravure tirée d'un « Plutarque » (Giovanni Ragazo de Monteferrato, 1491).

Lampe de l'émir Arghoun (xiv^e siècle), eau-forte de M. H. Guérard, d'après une pièce de la collection Albert Goupil; gravure tirée hors texte.

Chapiteau arabe en lettre; Battant de porte (xiii^e siècle); Casque mongol; Pièce en fer damasquiné (xiv^e siècle); Buire en verre opaque (xiv^e siècle); Coffret en ivoire (x^e siècle); Dessins de M. H. Guérard, d'après des objets d'art arabe de la collection Albert Goupil.

Tapis de prière (Sidjadé), photo-aquatinte de MM. Boussod et Valadon, d'après un objet de la collection Albert Goupil; gravure tirée hors texte.

Exposition de Nuremberg : Fibule émaillée trouvée à Sens (cabinet de M. Poncelet), en lettre; Col de dentelle d'or et de perles (xvii^e siècle); Bracelets de style grec (M. A. Dietrich, à Vienne); Bijouterie japonaise, deux gravures.

Chiffre et armoiries de M^{me} de Chamillart, en lettre et cul-de-lampe. Fac-similés d'eaux-fortes de Rembrandt: Portrait de Rembrandt, en lettre; Rembrandt et sa femme; Abraham caressant Isaac; Abraham avec son fils Isaac; Vieille avec un voile noir; Le Chien endormi, en cul-de-lampe.

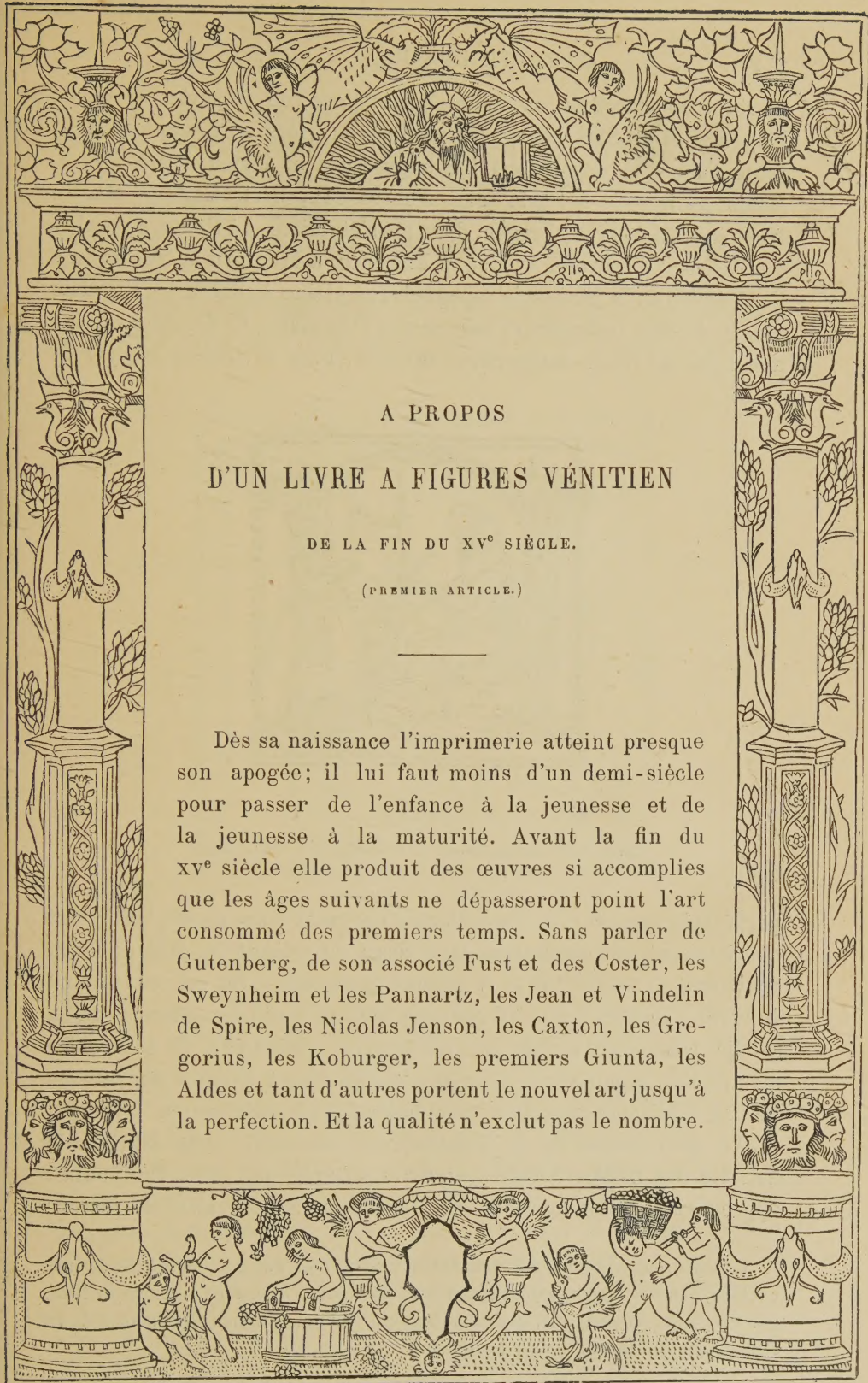
Les Trois mendiants, fac-similé d'une eau-forte de Rembrandt; gravure tirée hors texte.

Dessins de la jeunesse de Raphaël; Tête d'homme dans la manière de Léonard de Vinci (Académie de Venise); Esquisse pour le départ d'Eneas Sylvius (Musée des Offices); Lion dévorant un homme (Académie de Venise).

Vase de Sèvres en lettre.

Buste de Jean de Bologne, par Pietro Tacca (Musée du Louvre).

Dessins d'Albert Dürer : Projet d'ornement pour l'équipement d'un cheval (Cabinet des Estampes de Berlin), en tête de page; Tête de madone (collection de M. Mitchell, de Londres) en lettre; Portrait d'homme âgé (Cabinet des Estampes de Berlin).



A PROPOS

D'UN LIVRE A FIGURES VÉNITIEN

DE LA FIN DU XV^e SIÈCLE.

(PREMIER ARTICLE.)

Dès sa naissance l'imprimerie atteint presque son apogée; il lui faut moins d'un demi-siècle pour passer de l'enfance à la jeunesse et de la jeunesse à la maturité. Avant la fin du xv^e siècle elle produit des œuvres si accomplies que les âges suivants ne dépasseront point l'art consommé des premiers temps. Sans parler de Gutenberg, de son associé Fust et des Coster, les Sweynheim et les Pannartz, les Jean et Vindelin de Spire, les Nicolas Jenson, les Caxton, les Gregorius, les Koburger, les premiers Giunta, les Aldes et tant d'autres portent le nouvel art jusqu'à la perfection. Et la qualité n'exclut pas le nombre.

Partout on imprime, on débite, on exporte, on importe; sortis de Mayence et de Strasbourg, les maîtres ouvriers se répandent dans toute l'Europe, enseignant leurs procédés et formant des élèves. Louis XI appelle à Paris trois d'entre eux, Ulric Gering, Martin Krantz et Michel Freyberger; d'autres s'établissent à Rome, à l'ombre du Vatican; d'autres à Venise, à Florence, à Milan; d'autres enfin à l'extrémité de la péninsule espagnole, en pleine Andalousie. Un vaste réseau d'actifs imprimeurs couvre tout l'Occident; ils forment comme une sorte de franc-maçonnerie savante, unie et solidarisée par de



LETTRE N.

Tirée des *Postilles de Nicolas de Lyra*. (Venise, O. Scotto, 1489.)

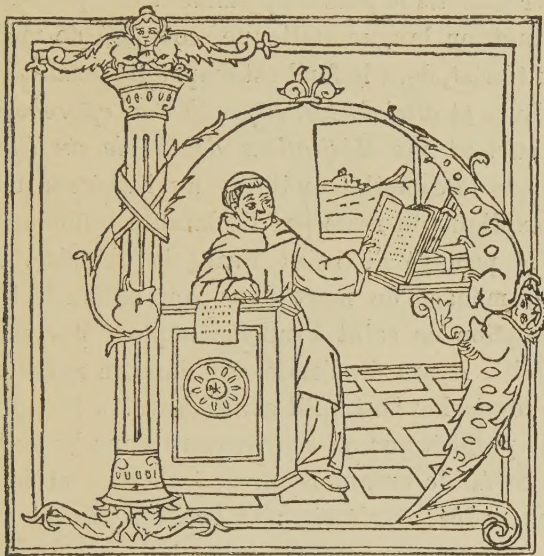
perpétuels rapports; ils s'associent, s'envoient leurs livres, trafiquent et échangent, correspondent sans cesse, se prêtent les bois de leurs gravures, se contrefont et se pillent quelquefois. On est tout étonné de retrouver dans tel ou tel ouvrage paru en Italie des estampes qu'on a déjà rencontrées dans un exemplaire allemand¹, de suivre les mêmes bois, jusqu'à leur extrême décrépitude, à travers une infinie variété d'éditions dues aux imprimeurs les plus différents.

Le mouvement de la Renaissance secondait cette infatigable activité des nobles artisans et était secondé par elle. On voulait apprendre tout en même temps; une étonnante avidité de lecture

1. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, les bois d'un *Virgile*, publié à Strasbourg en 1502, par Grüninger, reparaissent dans une édition imprimée à Venise en 1522, par Gregorius de Gregoriis, pour Luc-Antonio Giunta. Ces bois allemands font un étrange effet au milieu d'un livre italien.

consommait les esprits; on lisait, un peu à l'aventure, sans choix ni discernement. Une édition des *Colloques* d'Érasme, tirée à Paris, à vingt-quatre mille exemplaires par Simon de Colines, est enlevée en quelques semaines et on la détruit tellement à force de la lire que le curieux Renouard n'en connaissait que deux exemplaires, et encore étaient-ils mutilés.

Venise, la fastueuse et savante Venise, où les Bellini peignent pendant que les Alde impriment, est un de ces foyers d'ardentes



LETTRE N.

Tirée des *Postilles de Nicolas de Lyra*. (Venise, O. Scotto, 1489.)

études et d'incessantes publications. Là fleurissent à la fois les imprimeurs venus du dehors et ceux de la cité, les rudes noms germains et les noms italiens aux molles désinences. Dans le camp allemand, Jean et Vindelin de Spire, qui en 1469 importent l'imprimerie à Venise, Johannes de Colonia, Erhardt Ratoldt, Christoph Waldarfer, Renner de Hailbrun, Walch et autres; du côté des Italiens, Bartholomeus de Crémone, Philippe di Pietro, Matheo Capcasa, les frères Gregorius, Bernardinus Benali et la grande famille des Alde Manuce. Il ne faut point oublier le glorieux Français, Nicolas Jenson, directeur de la Monnaie de Tours, qui, envoyé par Louis XI à Mayence pour y surprendre les secrets du nouvel art,

alla s'établir à Venise¹ au lieu de revenir en France, y conquît le premier rang et fut créé *comes palatinus* par Sixte IV.

Dans les trente dernières années du xv^e siècle, cette légion d'imprimeurs, qui établissent près de deux cents officines, vulgarise les grands italiens, Dante, Pétrarque, Boccace et donne les éditions princeps des classiques latins; en 1494 Alde de Manuce fonde les premiers caractères grecs et inaugure par une édition du divin Platon la série de ces classiques revus et corrigés par les réfugiés de Constantinople.

Un des livres sortis le plus fréquemment des presses vénitiennes est un petit in-4° en langue italienne, composé de méditations sur la Passion du Christ, dont le fond est emprunté à saint Bonaventure, à Nicolas de Lyra et *altri doctori et predicatori approbati*.

Ce sont surtout les *Méditations de la vie du Christ* de saint Bonaventure que le compilateur italien a mises à contribution. Cette préférence s'explique du reste par l'éclatante renommée du docteur séraphique, le protégé de saint François d'Assise. La tradition rapporte que, menacé de mort dans son enfance, il avait dû la vie à l'intercession de saint François imploré par sa pieuse mère Marie de Bitelli. Avant de s'endormir dans le Seigneur, le grand saint voulut revoir l'enfant qu'il avait sauvé. « Rempli alors d'une sorte d'extase prophétique, et entrevoyant dans l'avenir les grands services que ce faible enfant rendrait à l'Église et la gloire qu'en retirerait son ordre, il s'écria : *O buona ventura!* O l'admirable destinée! O la bonne aventure! Et depuis lors Jean de Fidenza ne fut plus nommé que Jean Bonaventure². » Pour acquitter le vœu de sa mère, Bonaventure s'enrôle à vingt-deux ans dans l'ordre des Franciscains; attiré par la réputation européenne de l'université de Paris, il y suit pendant trois ans, avec saint Thomas d'Aquin, les leçons d'Alexandre de Hallès, le docteur irréfutable, et devint bientôt lui-même un maître écouté. Par humilité il ne veut recevoir le bonnet de docteur qu'après saint Thomas d'Aquin, son plus illustre

1. Venise, d'ailleurs, respectait et honorait tout particulièrement les manuscrits et les livres; elle considérait comme son plus précieux trésor les fameuses collections de manuscrits léguées à elle par Pétrarque et par le cardinal Bessarion. Elle fit ériger pour les conserver la Libreria Vecchia, un des plus beaux modèles de l'architecture du xvi^e siècle. Le titre de bibliothécaire de la *Marciana* était recherché par les plus illustres patriciens vénitiens. Trois bibliothécaires furent nommés doges (Voy. *Venise*, de M. Yriarte).

2. Voy. les *Méditations de la vie du Christ* par S. Bonaventure, traduites en français par M. Henry de Riancey. Paris 1881.

rival et son plus cher ami. L'un et l'autre étaient admis à la table de saint Louis, et Bonaventure écrivait pour une des filles du roi son *Traité du gouvernement de l'âme*. Appelé au généralat de l'ordre des Franciscains, vivant tantôt dans la retraite, tantôt dans l'éclat des missions apostoliques, contribuant à l'élection de Clément IV, promu, malgré lui, cardinal et évêque d'Albano par Grégoire X, le docteur séraphique trouve le temps d'écrire un nombre considérable



LA RÉSURRECTION DE LAZARE.

Gravure tirée des *Méditations sur la Passion*. (Matheo da Parma et Benali, S. D.)

d'ouvrages, parmi lesquels les *Méditations de la vie du Christ*, composées pour une religieuse de Sainte-Claire, qu'on croit être sainte Élisabeth, sœur du roi, et les *Louanges de la bienheureuse Vierge Marie*, imitées en vers par le grand Corneille¹ (1665).

Au concile de Lyon, ouvert en mai 1274, saint Bonaventure

1. Il n'est point sûr que ces *Louanges de la sainte Vierge* soient de saint Bonaventure : « Plusieurs, dit Corneille, doutent si cette pièce est de lui, et je ne suis pas assez savant en son caractère pour en juger. Elle n'a pas l'élévation d'un docteur de l'Église, mais elle a la simplicité d'un saint et sent assez le zèle de son siècle. »

siège à la droite du pape. Cinq cents évêques, soixante-dix abbés et plus de mille autres prélats s'étaient réunis dans l'église primatiale de Saint-Jean pour tenter une entreprise difficile, la conciliation des schismatiques grecs et de l'Église latine. On put croire un instant que la concorde était rétablie : les négociations habilement conduites par Bonaventure, dont les ambassadeurs de l'empereur Michel Paléologue vantaient la douceur et la science, aboutirent à un résultat qui semblait décisif. Montant dans la chaire de Saint-Jean, le savant franciscain célébra l'union des deux Églises en une magnifique harangue sur ce texte de Baruch : « Lève-toi, Jérusalem ! Monte sur les hauteurs, regarde à l'orient et vois tes enfants rassemblés depuis le levant jusqu'au couchant. » Épuisé par les fatigues de ce concile dont il était l'âme, il survécut peu à son triomphe. Il fut enlevé par une courte maladie à l'âge de cinquante-trois ans. Deux siècles après, sa canonisation était sollicitée par l'empereur Frédéric III, par Louis XI, par Mathias Corvin, par Ferdinand de Sicile, par le doge de Venise et autres souverains. Après une enquête solennelle, suivie de trois jours de jeûne, le pape Sixte IV fit inscrire Bonaventure au nombre des saints ¹.

Tant d'honneurs accordés à la mémoire de Bonaventure, vers la fin du xv^e siècle, devaient signaler son nom, entre tous ceux de la scolastique, à l'attention des fidèles. Aussi voit-on dès les premiers temps de l'imprimerie les presses occupées à populariser ses œuvres. Les *Méditations* seules, abrégées par le compilateur vénitien, sont publiées au moins dix-neuf fois de 1480 à 1517, à Milan, à Florence et surtout à Venise.

Sept de ces éditions sont données de 1489 à 1494 par Matheo Capcasa ² ou di Codecha ³ da Parma, établi à Venise.

1. Sixte-Quint, par sa bulle *Triumphantis Hierusalem*, rangea saint Bonaventure au nombre des docteurs (1587) et créa près de l'église des Douze-Apôtres un collège où l'on devait enseigner exclusivement la théologie de l'illustre franciscain.

2. Dans ses *Memorie degli scrittori et letterati parmigiani*, t. III, p. xl, Affò dit : « Matheo Capcasa eut le courage d'ouvrir une imprimerie à Venise, malgré le grand nombre d'artistes déjà rassemblés dans cette cité. Nous l'y trouvons livré à un travail assidu de 1482 à 1495 ; tantôt imprimant seul, tantôt en société, uni soit avec Bernardino Pino da Como, soit avec Bernardino Benalio da Bergamo. » Affò ajoute que les premiers éditeurs de Venise, entre autres Luc-Antonio Giunta le Florentin et Ott. Scotto firent souvent appel aux presses de Capcasa et qu'on doit à cet imprimeur les éditions toscanes *di purissima antica lingua ricercatissima*.

3. Malgré la différence de ces noms de Capcasa et de Codecha, le second n'est que l'altération vénitienne du premier.

Elles sont toutes, à quelques détails près, semblables pour le texte et ornées des mêmes bois. Une seule de ces éditions se distingue nettement des autres par la qualité supérieure et l'exécution plus soignée des vignettes. Elle ne porte aucune date, mais comme elle est donnée par Matheo da Parma et Bernardino Benali réunis, et qu'on sait que l'association de ces deux imprimeurs¹ commença dans les derniers mois de 1490 et finit en 1491², cette édition doit être



LA FLAGELLATION.

Gravure tirée des *Méditations sur la Passion*. (Matheo da Parma et Benali, S. D.)

de l'année 1491. C'est d'ailleurs la date que lui assigne Affò, le seul qui la cite, en ces termes : « In-4° con figure intagliate in legno a puri contorni di buona maniera ». Elle est d'une extrême rareté :

1. Ils publièrent pendant cette courte collaboration un *Divi Bernardi doctoris clarissimi et abbatis clarevalensis...* (décembre 1490), un *Perse* et une édition illustrée de la *Divine comédie*.

2. Voyez le *Dictionnaire bibliographique choisi du XV^e siècle* par la Serna Santander, première partie (Bruxelles 1805), p. 196, où il est dit que Benali imprima de 1484 à 1500, et qu'il fut l'associé de Capcasa en 1491.

nous n'en avons rencontré qu'un exemplaire, malgré nos minutieuses recherches dans les bibliothèques publiques et dans certaines collections privées. C'est cette édition que nous allons décrire.

Elle comprend 34 pages à 41 lignes (enregistrées *a8, b6, c6, d8, e6*) en caractères latins, sans initiales, et a pour titre :

INCOMINCIANO LE DEUOTE MEDITATIONE SOPRA LA PASSIONE DEL NOSTRO SIGNORE CAUATE ET FÛDATE ORIGINALMÊTE SOPRA SANCTO BONAUËTURA CARDINALE DEL ORDÎE MINORE SOPRA NICOLAO DE LIRA : ETIAMDIO SOPRA ALTRI DOCTORI ET PREDICATORI APPROBATI. A la fin, dix vers répartis en deux colonnes, sur la faute de nos premiers pères, sur la douloureuse expiation de cette faute et cette souscription : *Finisse le meditatione del nostro signore impresso in Venetia per Bernardino di Benali et Matheo da Parma. A honore de lo omnipotente Dio. E della gloriosa Virgine Maria. Amen.*

Les méditations qui composent ce livre sont les suivantes :

Jésus-Christ à Béthanie, annonçant sa prochaine Passion.

Méditation sur l'humble entrée de Notre-Seigneur à Jerusalem, et comment il montra une très grande humilité.

Méditation du retour de Notre-Seigneur Jésus à Jérusalem après le jour des Rameaux.

Méditation comment Notre-Seigneur Jésus fit la cène avec ses disciples et du lavement des pieds. Et de l'institution du Sacrement.

Du sermon que fit Jésus à ses disciples après la cène.

Méditation comment Notre-Seigneur alla au jardin pour faire une oraison à son Père céleste.

Méditation comment Notre-Seigneur fut pris et de la Passion qu'il supporta jusqu'à l'heure de prime.

Méditation comment Notre-Seigneur fut présenté à Pilate et de la Passion qu'il souffrit jusqu'à l'heure de tierce.

Méditation comment Notre-Seigneur fut battu et flagellé à la colonne.

Méditation comment Notre-Seigneur Jésus couronné fut montré au peuple et de la sentence donnée par Pilate et de la Passion qu'il souffrit depuis l'heure de tierce jusqu'à l'heure de sexte.

Méditation comment Notre-Seigneur Jésus porta la croix et comment il fut conduit au mont Calvaire pour être placé sur le bois de la croix; et des choses qui arrivèrent dans le chemin.

Méditation de la cruelle crucifixion de Notre-Seigneur Jésus faite sur le mont Calvaire.

Méditation comment la croix fut dressée en l'air et des sept flammes d'amour qui sortirent de la fournaise de l'aimant Jésus placé sur le bois de la croix.

Méditation du gémissement de la Vierge Marie et du disciple chéri ensemble

avec les deux Marie; et de la troisième flamme sortie de l'ardente fournaise de l'aimant Jésus.

Méditation de l'obscurcissement du soleil vers l'heure de none et de la quatrième flamme sortant du cœur de l'aimant Jésus.

Méditation de la cinquième et de la sixième flamme sortie de la fournaise de l'aimant Jésus, c'est-à-dire sitio et consummatum est.

Méditation sur le dernier soupir de Notre-Seigneur Jésus et des choses qui arrivèrent à l'heure de sa mort.



LE COURONNEMENT D'ÉPINES.

Gravure tirée des *Méditations sur la Passion*. (Matheo da Parma et Benali, S. D.)

Méditation de ce qui arriva après la mort de Jésus et du gémissement de Marie avec les autres Marie quand le Christ fut mort et quand elles l'enlevèrent de la croix.

Méditation comment les disciples retournèrent à la mère de Jésus.

Méditation comment les Juifs placèrent un gardien au sépulcre. Et comment son âme descendit aux limbes et comment il délivra son peuple.

Méditation comment les Marie allèrent au sépulcre et comment elles trouvèrent que Notre-Seigneur était ressuscité.

Le rédacteur italien suit d'assez près son principal auteur, saint

Bonaventure; il semble s'être inspiré de ces paroles du texte qu'il abrège : « Afin que les actions de Notre-Seigneur Jésus-Christ fassent plus d'impression sur vous, je les raconterai comme si elles s'étaient passées de la manière qu'on le peut représenter par l'imagination, car nous pouvons ainsi méditer l'Écriture même, pourvu que nous n'y ajoutions rien de contraire à la vérité, à la foi et aux bonnes œuvres. » Il a su, tout en réduisant l'original aux proportions d'un manuel portatif de prières ¹, conserver avec une intelligente fidélité l'onction pénétrante, l'insinuante familiarité et le ton mystique du saint auteur; il reproduit souvent des phrases entières du texte latin et, s'il les accompagne de certaines réflexions tirées de Bonaventure, il leur communique un accent d'amour plus chaleureux, presque sensuel, surtout lorsqu'il s'agit de la *Maddalena innamorata*. La Vierge même n'échappe pas à ces licences d'expressions, et il est question *del ventricello dell' amorosa Vergine incarnato*. Jésus aussi, *Missere Jesu*, se prête avec quelque complaisance aux tendresses, trop terrestres peut-être, dont il est entouré. Qu'on n'aille pas croire que ces chaudes exagérations de langage nuisent en rien à la sincère dévotion du traducteur; un ton d'ardente piété règne à travers tout le livre, bien fait dans sa simplicité pour entretenir et stimuler la ferveur d'une âme chrétienne. Saint Bonaventure, ce Fénelon de la scolastique, dont Gerson vantait l'excellente théologie, n'eût pas renié son naïf abrégiateur ².

Le texte des *Devote Meditatione* est orné de quatorze gravures sur bois qui représentent :

1^o La *Résurrection de Lazare* (a 1);

1. L'abrégiateur italien laisse de côté tout ce qui dans saint Bonaventure est antérieur à la Passion du Christ, c'est-à-dire les trois quarts du livre. Dans les méditations sur la Passion même, il retranche sans pitié les considérations un peu longues, d'ailleurs, du saint auteur sur chacun des incidents du martyre.

2. Quant à Nicolas de Lyra et autres docteurs, ils n'ont fourni qu'un contingent insignifiant. Nicolas de Lyra (1270-1340), est d'ailleurs un des théologiens les plus estimés de son temps. Né à Lyre, bourg situé près d'Évreux, il fut reçu docteur en théologie à l'université de Paris où il professa bientôt avec succès, devint provincial de l'ordre des Cordeliers pour la Bourgogne, et fut désigné en 1325 par Jeanne, reine de France, comme un de ses exécuteurs testamentaires. Son principal ouvrage, *Postillæ perpetuæ, sive brevia commentaria in universa Biblia*, fut imprimé à la fin du xv^e siècle une vingtaine de fois. On a un témoignage de l'enthousiasme que provoqua son vaste savoir dans ce pitoyable distique d'un contemporain :

Si Lyra non lyrasset
Totus mundus delirasset.

- 2° *L'Entrée à Jérusalem* (verso a 2);
- 3° *La Cène* (a 5);
- 4° *Le Jardin des Oliviers* (verso b 1);
- 5° *Le Baiser de Judas* (verso b 3);
- 6° *Le Christ devant Pilate* (c 1);
- 7° *La Flagellation* (verso c 3);
- 8° *Le Couronnement d'épines* (c 5);
- 9° *Le Portement de croix* (d 1);



LA FLAGELLATION.

Gravure tirée des *Méditations* de Matheo da Parma, datées 1489.)

- 10° *Le Christ en croix entre les deux larrons* (verso d 3);
- 11° *Le Crucifîement* (d 4);
- 12° *La Pieta* (verso e 3);
- 13° *La Mise au Tombeau* (verso e 3);
- 14° *La Résurrection* (verso eb).

Ces vignettes, entourées tantôt d'un simple cadre à deux filets, tantôt d'un double cadre à deux filets, occupent toute la largeur de la page et ont une dimension d'environ 105 millimètres de largeur sur 102 environ de hauteur, sauf trois d'entre elles, la petite *Crucifixion* (verso de la page d 3), la *Pieta* (verso e 1) et la *Mise au tombeau* (verso e 3), qui n'excèdent guère 45 ou 50 millimètres.

Tous ces bois, sentant l'École des Bellini non sans quelque influence mantegnesque, sont remarquables par un soin délicat qu'on relève rarement dans les illustrations contemporaines de ce genre. Malgré l'exiguïté du format, l'ordonnance aisée des scènes, le dessin souple des figures, la grâce savante des mouvements, l'instinct des combinaisons ornementales leur méritent une place à part. Les têtes, pleines de caractère, expriment éloquemment les sentiments qui animent les acteurs; les draperies, simples et belles, tombent en plis faciles et élégants; le décor surtout, formé de paysages ou de détails d'architecture dans le pur style de la Renaissance, est toujours en parfaite harmonie avec le sujet représenté, et permet un heureux agencement des figures et des fonds. Les motifs d'architecture où, comme dans beaucoup de bois vénitiens de l'époque, l'arcature joue un rôle prépondérant, sont choisis avec une rare sûreté de goût et produisent, sans effort, l'effet le plus pittoresque. Il est évident que les dessins de ces bois ont été exécutés par un artiste de premier ordre; le tailleur en bois, n'a pas, si l'on songe aux moyens limités de son interprétation, trop altéré la composition originale; la taille est fine et nette, au simple trait indiquant seulement les contours selon la mode vénitienne, sans aucun emploi des ombres; le tirage est soigné. En somme ces bois sont de beaucoup supérieurs aux vignettes contemporaines les plus estimées, et égalent celles de la Bible de Mallermi et du Boccace de Venise de 1492.

La même main et le même esprit se reconnaissent sans hésitation dans la gravure de *Thésée et le Minotaure* qui forme le titre du *Plutarque* imprimé à Venise par Giovanni Ragazo de Monteferrato, cette même année 1491¹; et dans les *Postilles* de Nicolas de Lyra (Venise, Ottoviano Scotto, 1489) dont deux lettres initiales² montrent saint Jérôme dans sa cellule et l'auteur lisant.

Cette édition, répétons-le, est très supérieure à toutes celles des

1. Quatre ans plus tard cette gravure reparait à Forli dans un livre de l'imprimeur Hieronimo Medesano, où elle ne figure qu'à titre d'ornement sans aucun rapport avec le texte. (Voy. Lippmann *Der italienische Holzschnitt*, p. 59.) Un an après, en 1496, nous la retrouvons dans le *Plutarque* de Augustino de Zani de Portese, avec la même élégante bordure à fond noir, formée de petits génies musiciens, de dauphins, de vases d'où s'échappent des colonnes de rinceaux, de médaillons et de sirènes; bordure empruntée à un *Pétrarque* vénitien de Piero Veronese (1491) où elle encadre le Triomphe de la divinité et celui du Temps. (Bibl. nat. Rés. Y 3892.)

2. Reproduites aux pages 274 et 275 de cette étude.

Devote Meditatione ¹. Les autres éditions de Capcasa seul ou de ses confrères vénitiens sont d'une exécution beaucoup moins soignée. Le premier type de cette série est le petit in-4°, qui se termine ainsi : *Finisse le meditatione del nostro signore Iesu Christo con li misterii*



THÉSÉE ET LE MINOTAURE.

Gravure tirée d'un *Plutarque*, imprimé à Venise. (Giovanni Ragazo de Monteferrato, 1491.)

posti in figura impressa in Venitia per Matheo di co de cha da Parma del. MCCCC LXXXIX adi XXVII de Februario. Au dessous de cette indication, la marque typographique de Matheo : un rectangle à fond noir encadrant dans sa partie inférieure un cercle divisé en deux sections, la supérieure contenant les lettres majuscules M C séparées par un

1. Disons cependant que dans plus d'un cas l'auteur des gravures de l'édition sans date s'est inspiré des bois d'une édition antérieure datée de 1489. L'analogie la plus frappante existe entre les *Flagellations* de ces deux livres.

rayon vertical, l'inférieure, une maisonnette et la majuscule P; la sécante est coupée hors du cercle par deux lignes horizontales d'inégale longueur qui forment avec elle une croix de Lorraine. Selon l'usage des imprimeurs de ces temps, qui traduisaient volontiers leur nom en rébus, la maisonnette (*casa*) figure évidemment la dernière partie du mot Capcasa; les trois majuscules et cette maisonnette signifiant Matheo Capcasa Parmensis. Cette édition, en caractères romains, contient trente-quatre pages registrées *a b c d e* à 40 lignes par page. Elle est illustrée de onze gravures d'environ 80 millimètres sur 75; les sujets des gravures sont les mêmes que dans l'exemplaire auquel nous assignons la date de 1491.

Pourquoi l'exemplaire de 1491 ne se borne-t-il pas à reproduire les vignettes de 1489, déjà répétées par une édition de 1490? Pourquoi les éditions immédiatement postérieures à 1491, celles de 1492, au nombre de trois ¹, et de 1494, toutes les quatre données par Matheo, emploient-elles les bois de 1489 au lieu de préférer les vignettes de 1491 ²?

C'est là un problème bibliographique dont la solution est difficile. On peut croire que l'édition de 1491, vendue plus cher peut-être, s'adressait à un public d'élite; que Benali devenu l'associé de Capcasa, mécontent des bois de 1489 et 1490, voulut attacher son nom à une publication plus artistique³; enfin que Capcasa, resté seul, crut devoir ne se servir pour ces éditions courantes que des bois primitifs.

DUC DE RIVOLI.

(*La fin prochainement.*)

1. Deux au moins offrent les bois de l'édition de 1489; la troisième ne nous est connue que par l'indication trop sommaire de Panzer (t. III, n° 1534), qui ne décrit pas les vignettes. Il faut ajouter en outre que l'unique différence existant dans les deux éditions que nous avons vues est l'omission, dans l'une d'elle, de la *Pieta* remplacée par la *Mise au tombeau* qui se trouve ainsi insérée deux fois dans le même livre.

2. Seul, le petit bois, le *Christ en croix entre les deux larrons*, est emprunté à l'édition de 1490, dont la *Mise au tombeau* a été pour ainsi dire copiée, dans un cadre très restreint, pour l'édition sans date. On rencontre, çà et là, dans les éditions postérieures, les trois petits bois de 1491; la *Grande crucifixion* de la même année reparait deux fois dans une édition vénitienne de 1512.

3. Et cela d'autant plus que Benali et Capcasa publient en cette même année 1491 une *Divine comédie* de Dante supérieure par son luxe typographique à l'édition antérieure de Pietro Cremonese.



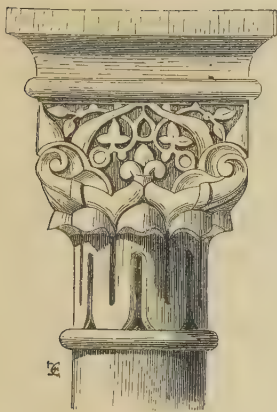
H. GUERARD. del. et sculp.

LAMPE DE L'ÉMIR ARGHOUN (XIV^e SIÈCLE)
(Collection A. Goupil.)

LA
COLLECTION ALBERT GOUPIL¹.

II.

L'ART ORIENTAL.



En prenant mes notes, seul dans cette vaste salle aménagée avec tant de goût et d'une disposition si originale, au milieu de ce Musée oriental où filtre un demi-jour éteint par les moucharabiehs, ma pensée se reporte vers celui qui a réuni une à une toutes ces richesses. Je vois encore Albert Goupil avec sa démarche entravée par la maladie et la souffrance, avec sa voix lente et douce, son regard ami, tout entier à votre curiosité, à vos questions et vous servant de guide à travers ces collections non avec la vanité d'un possesseur, mais avec cette joie d'un amateur qui vous fait part de la bonne fortune de ses découvertes et de leur intérêt artistique.

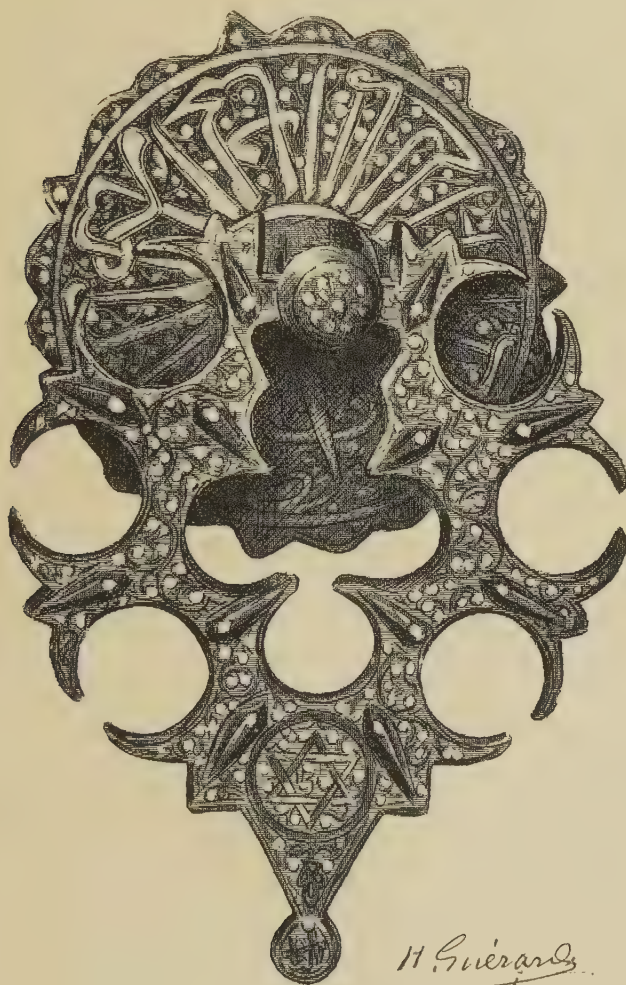
Albert Goupil s'était pris pour les arts de l'Orient d'une passion qui témoignait de son instinct fin et délicat, de son intuition pour les belles choses. Depuis trente ans à peine l'art arabe est entré en ligne de compte dans l'estime des collectionneurs avec ses vases, ses flambeaux, ses aiguières, ses plats damasquinés d'or et d'argent, ses coupes, ses lampes en verre rehaussé d'émail, avec ses étoffes, ses tapis, ses

1. Voy. *Gazette des beaux-arts*, 2^e période, t. XXXI, p. 322.

plaques de faïence chargées d'inscriptions, avec ses coffrets d'ivoire, avec tous ces objets d'une ornementation si riche, si élégante, si capricieuse qui fait pour ainsi dire le génie du peuple arabe dans les arts. Le voici maintenant en grand honneur, mais combien je l'ai vu délaissé! Qui s'était inquiété de ces travaux des artistes musulmans, qui avait pris garde à ces chefs-d'œuvre d'un goût ravissant, il est vrai, mais d'une classification si difficile avec leurs légendes orientales? J'ai connu un des derniers survivants de la campagne d'Égypte. Il avait été interprète de l'armée de Bonaparte et de Kléber, et directeur de l'imprimerie au Caire. On lui doit de très bons et de très savants ouvrages, c'était M. Marcel. En 1855, il vivait encore. Dans sa maison de Belleville, où tout jusqu'au jardin avait été converti en bibliothèque, il avait réuni les objets arabes rapportés de son expédition : on fit sa vente; elle ne produisit rien. Une écritoire du sultan Mahommed ben Kélaoun, une œuvre du XIII^e siècle, fut donnée pour une cinquantaine de francs; ainsi du reste.

Personne ne s'occupait alors de ces monuments. Les érudits seuls leur avaient accordé quelque attention. Ils avaient décrit les pièces des Musées de Bologne, de Pise, de Florence, de Venise. Le passé plus curieux que nous, en tout cas moins indifférent, les avait recherchées; on en signalait en Italie dans les collections particulières. Le trésor de Donna Olympia de la villa Pamphili en comptait un bon nombre : mais tout cela rentrait dans la science, et le goût ne s'était pas éveillé encore à l'art oriental. Le mouvement de reprise se fit rapidement : un ou deux amateurs donnèrent le signal : L'Exposition de 1867 assigna une place à l'art arabe, celle de 1878 lui fit la part plus grande encore; la galerie orientale du Trocadéro était des plus importantes et des plus instructives. Il est bien regrettable qu'un bon catalogue n'en ait pas décrit toutes les richesses. Sauf quelques monuments envoyés par le vice-roi d'Égypte, tout ce Musée arabe provenait des collections particulières de MM. de Rothschild, Delort de Gléon, Édouard André, Piot, Basilewski, et j'en oublie. Qu'eût été cette Exposition si les Anglais avaient joint aux nôtres leurs richesses artistiques! Londres compte de nombreux amateurs d'objets orientaux : le British Museum en possède de fort beaux, le Kensington a ouvert à l'art arabe une travée de ses grandes galeries, et non content de toutes ces ressources, de ces renseignements, le Burlington Fine Arts club vient de faire une Exposition particulière pour l'art persan et arabe dont le catalogue, que j'ai sous les yeux, ne renferme pas moins de six cent six numéros.

Voilà bien des trésors mis au service de l'érudition. Avons-nous du moins par eux l'idée de ce que put être la civilisation de l'Orient dans sa richesse et dans ses arts? Nullement. Il ne nous est resté rien ou presque rien de cette faillite d'un monde dont aucun peuple n'égala



BATTANT DE PORTE. (XIII^e SIÈCLE.) — COLLECTION ALBERT GOUPIL.

jamais la fortune et le luxe. A lire les historiens orientaux, à voir ces descriptions de palais, de trésors, d'ameublements, de costumes, on se demande si ce peuple conteur ne se trompe pas et si, dans son génie amoureux de merveilles, il ne prend pas encore le conte pour l'histoire. Il faut s'arrêter forcément à certaines pages des chroni-

queurs et se souvenir, pour laisser passer leur dire, de l'incomparable puissance du peuple arabe et de la prodigieuse richesse de ses souverains. Possesseurs de l'Égypte, de la Syrie, de l'Asie Mineure, du Djezireh, de la Perse et des Indes, les khalifes vainqueurs des empereurs byzantins, des Sassanides et des rois de l'Inde ont entre leurs mains les trésors fantastiques de l'Orient. Huit cents ans avant eux, une expédition dans une de ces contrées enrichissait Crassus et Rome. Que devaient donc être devenus avec le temps ces amoncellements de la production et de la richesse de l'Orient ! Les *Mille et une nuits* ont fait du règne de Haroun-el-Raschid une légende ; qu'on me permette de citer un historien arabe, Massoudi, l'auteur des *Prairies d'or* : le titre ressemble à celui d'un conte :

« — Allons, continua le prince, cette histoire d'Oumm-Djafar ; j'en veux savoir davantage. — Prince des croyants, j'obéis. La noblesse et la magnificence de cette princesse, aussi bien dans les choses graves que dans les plaisirs, l'ont fait placer au premier rang. En ce qui concerne les œuvres sérieuses, ses fondations sans précédents dans l'islam, il faut citer le percement de la source nommée *Aïn-el-Monchach*, dans le Hedjaz. Ce fut cette princesse qui fit jaillir cette source et, par un aqueduc traversant des terrains déprimés et saillants, les plaines, les montagnes et le sol rocailleux sur un parcours de douze milles, en fit arriver l'eau jusqu'à la Mecque ; on estime que ce travail ne coûta pas moins d'un million sept cent mille dinars. J'ai déjà parlé des travaux publics, hôtels, citernes et puits dont elle dota le Hedjaz et les frontières de l'Empire. Elle y consacra des milliers de dinars, tout cela sans préjudice de ses autres libéralités, des secours et du bien-être qu'elle répandit sur les classes nécessiteuses. Dans la seconde catégorie des dépenses, celles dont les rois tirent vanité, sur lesquelles ils fondent leur prospérité et le salut de leur empire, celles enfin que l'histoire enregistre dans le récit de leurs faits et gestes, Oumm-Djafar se signala également. C'est elle qui se servit la première de vaisselle d'or et d'argent enrichie de pierreries ; on fabriqua pour elle des plus beaux tissus de wachi, dont une seule pièce destinée à son usage coûta cinquante mille dinars. La première elle organisa une troupe de gardes du corps, d'eunuques et de filles esclaves qui chevauchaient à ses côtés, exécutaient ses ordres, portaient ses lettres et ses messages. La première elle se servit de palanquins d'argent, d'ébène, de santal, ornés d'agrafes d'or et d'argent et tapissés de wachi, de martre zibeline, de brocart, de soie rouge, jaune, verte et bleue. La première, elle introduisit la mode des brodequins ornés de perles et

celle des bougies d'ambre, modes qui se propagèrent dans le public. »

La princesse Oumm-Djafar était petite-fille du khalife El-Mansour; elle appartenait à cette famille des Barmécides, dont les actions généreuses passèrent en proverbe. Un historien a dit d'eux qu'ils étaient « comme des astres brillants, de vastes océans, des torrents auxquels rien ne résiste, des pluies de bienfaits ». J'ai cité Massoudi; il me faudrait relever bien des textes d'historiens qui nous parlent de ce luxe, de cette fortune de l'Orient. Il en est un qui à lui seul est tout un chapitre, ou mieux un catalogue du trésor d'un khalife, que nous a laissé Makrizy; c'est la longue énumération de ces prodigieuses richesses avec les pierreries, les émeraudes, les rubis, les perles innombrables, les miroirs d'acier, de porcelaine, de verre enrichis de filigranes d'or et d'argent, avec les échiquiers, les damiers, les milliers de figures d'ambre et de campêche, les milliers de vases destinés à recevoir des narcisses et des violettes, les meubles, les bassins, les aiguères, les cristaux, les tables d'onyx et de pierres dures, les coffres, les encriers de sandal, d'aloès, d'ébène du pays des Zindjes; ce sont des plats d'or émaillés, incrustés de couleurs de toute espèce, des vases à émaux cloisonnés, des vases de cristal avec des figures en relief, des étoffes de soie, des tapis et des tentures.

Tout disparut comme disparurent un à un à Damas, à Bagdad, au Caire et dans tant d'autres villes, ces musées de l'industrie de l'Orient. Ce pillage, cette destruction du trésor d'El-Mostanser par sa garde turque révoltée contre lui, eut lieu l'an 460 de l'hégire, c'est-à-dire l'an 1067 de notre ère. Le hasard nous a-t-il conservé, sinon quelques pièces de ce trésor, du moins quelques objets de cette époque? Peut-être. Nous pourrions citer deux ou trois buires en cristal de roche, un vase d'or orné d'émaux cloisonnés, des pièces d'ivoire, des coffrets, quelques vases de porcelaine et encore ne pourrions-nous pas affirmer leur date. Presque tous les monuments arabes, en laiton, en bronze, en verre, en faïence sont d'une époque postérieure.

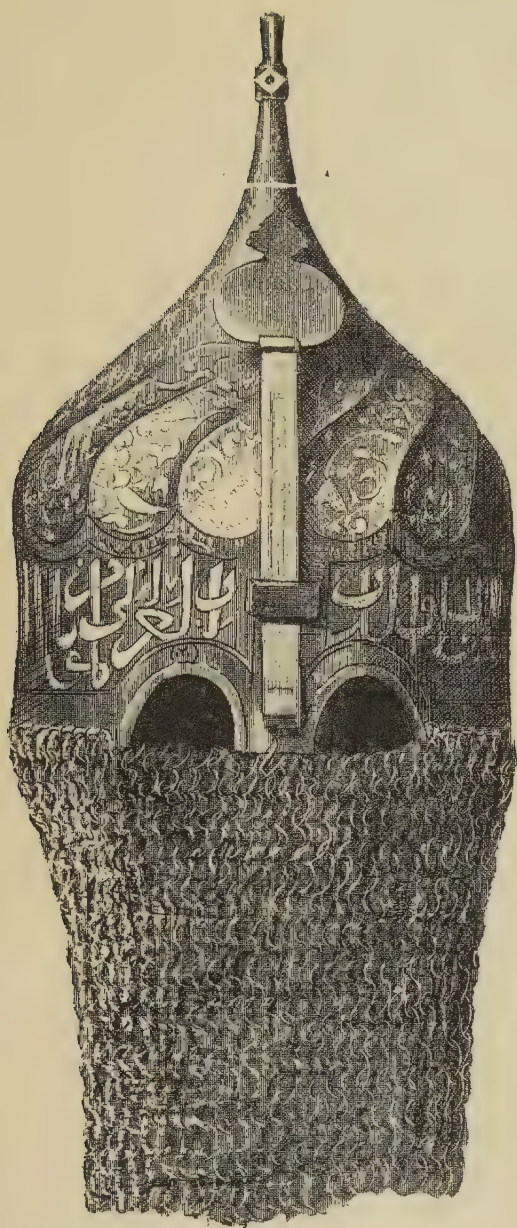
Nous en avons relativement beaucoup; les documents se sont multipliés considérablement depuis vingt années. Pouvons-nous faire alors une histoire de l'art oriental, je parle de ces industries de la soie, du métal, du verre, des pierres précieuses dont le goût délicat et parfait a fait un art? Oui, à une condition.

Le premier chapitre, le plus important, sera bien obscur. Donnez-nous une histoire de l'art byzantin, et l'histoire de l'art arabe est entrevue; donnez-nous une histoire de l'art sassanide, et l'histoire de l'art arabe est faite. Ce petit peuple, enserré dans l'Arabie qui quitta

son désert pour envahir et conquérir les nations les plus civilisées de la terre, eut les vaincus pour premiers maîtres. Il trouva plus tard sa personnalité dans l'imitation même. Le temps, la destruction humaine qui s'exerça plus que partout ailleurs dans ces pays d'Asie bouleversés par tant de cataclysmes, ont fait disparaître les œuvres des premiers siècles ; nous ne connaissons l'art arabe que dans sa décadence. Dans l'obscurité où nous marchons, dans cette impatience naturelle à notre esprit de ne pas admettre, de ne pas souffrir de lacune à notre ignorance, nous prenons sa fin pour ses commencements. Tenons-nous en là. Aussi bien nos recherches pourraient être vaines : l'orient des Omniades, l'empire des Abbassides nous est fermé ou si nous voyons le jour à travers, c'est par des textes bien insuffisants. Notre ingéniosité pourra suppléer à ces renseignements trop vagues et trop discrets. L'honneur de notre critique en cela, comme en beaucoup de choses, sera sauf et les hypothèses de notre esprit remplaceront la certitude de la science. Voilà pour les grandes époques, pour les temps les plus féconds, les plus glorieux de l'islamisme.

Quant au ^{xii}^e siècle et aux siècles qui le suivirent jusqu'à l'éclipse totale de cette civilisation, nous en sommes bien en possession. Le travail se fait : que les chercheurs sur place, au Caire, à Damas, à Mossoul, à Constantinople nous viennent en aide grâce à leur contact journalier avec les documents, l'œuvre sera bientôt terminée. L'Institut égyptien, soucieux de l'histoire nationale, prépare le catalogue de son Musée arabe ; il nous sera du plus grand secours. « Annonce une bonne nouvelle », dit une phrase du Coran. Pour nous, loin des sources de renseignements, de rapprochements et de comparaisons, nous sommes à cette tâche difficile qui nous impose, en présence des infiniment petits produits d'un art, les inquiétudes et les hésitations ; mais nous n'avons qu'à nous mettre avec plus d'intérêt encore en face de ces problèmes, et nous devons en premier lieu remercier les collectionneurs dont le goût a réuni ces précieux documents. Ce sont nos premiers et nos plus utiles collaborateurs.

La collection Albert Goupil contient un grand nombre de plats, d'aiguières, de coupes, de vases, de flambeaux damasquinés. Ce procédé qui consiste à incruster un fil ou une lame d'argent dans le bronze, le cuivre ou le fer, est bien ancien. Il serait inutile d'en chercher les débuts, comme de presque toutes les œuvres de l'industrie de l'homme. Je regrette cette phrase en usage autrefois : « l'origine de cet art se perd dans la nuit des temps » ; cela ne disait rien et n'en



H. Guérard

CASQUE MONGOL.

(COLLECTION ALBERT GOUPIL.)

était pas moins vrai et moins juste. Quant à la damasquinerie, pour revenir à notre sujet, cet art fin, élégant, plein de fantaisie appartient par droit de supériorité aux Arabes. Au dire même du moine Théophile, les Arabes y excellaient de son temps. Qui ne connaît, qui n'a admiré ces vases en laiton ou en métal d'alliage, couverts d'ornements habilement ciselés, chargés d'inscriptions en lettres longues et déliées dans lesquelles se jouent les entrelacs et les dessins les plus capricieux? Les plus anciens objets de cette nature que nous ayons vus remontent au commencement du ^xⁱ^e siècle. Mais à l'élégance du travail, à la sûreté de main avec lesquelles sont traités les monuments de cette époque, il est facile de voir que nous sommes loin des tâtonnements d'un art qui commence. Il faudrait remonter bien haut avant cette date pour trouver les œuvres qui sortirent des mains des premiers damasquineurs musulmans. Des ^{xiii}^e, ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles, nous possédons beaucoup d'objets gravés pour les sultans, pour les émirs, pour les particuliers. A Damas, à Alep, en Égypte, à Mossoul, partout la fabrication des vases incrustés d'or et d'argent fournit aux mobiliers des princes; c'est un des luxes de l'Orient.

Nous en connaissons du temps de Nour-ed-din Mahmoud, de Salah-ed-din, de Masoud, de Zenghi, mais c'est surtout dans le courant du ^{xiii}^e siècle que cet art prit le plus grand développement ou du moins, c'est de cette époque que date la plus grande partie des objets de cette nature qui nous sont connus. A compter de ce moment, le nom des artistes se grave humblement à côté des titres honorifiques qui glorifient le propriétaire de l'objet. L'art a pris possession de son succès, de son autorité. Les œuvres des damasquineurs se répandent partout et un géographe arabe qui mourut en 1273 de notre ère nous a laissé cette note. « Les habitants de Mossoul montrent une habileté extrême dans différents arts, surtout dans les fabrication des vases de cuivre qui servent à table. Ils portent ces vases au dehors et les princes en font usage. » La remarque de l'écrivain arabe sur les ouvriers orientaux : « ils portent ces vases au dehors », nous dit assez quel fut le succès de cet art de la damasquinerie, dont les Italiens sont redevables à l'Orient et qui trouva dans ses imitateurs de Venise, de Lombardie ou de Rome toute une École d'artistes et, pour me servir de leurs noms, toute une École d'Azziministes.

La *Gazette des beaux-arts* a consacré, voilà tantôt vingt ans, un article au sujet de cet art de l'Agemina né des influences de Damas et de la Perse qui donnèrent leur nom à ces travaux, à la *damasquine*

et à l'*alghemina*; la Perse se dit en arabe, *el-agem*. Un voyageur vénitien, qui visitait la Perse l'an 1610, s'explique nettement là-dessus : « Di maniera che in queste parti tanto è dir Parsi quanto agiami : dal qual nome *agiami* deriva quel nostro italiano de *i lavori all' agiamina*, cio e d'incastrar l'oro et l'argento nel ferro, i quali oggidì si usano molto, ben chè in Italia si faccio piu belli et con piu disegno. »

Pietro della Valle avait raison; aux premières années de ce xvii^e siècle où il écrivait, les imitateurs avaient dépassé les maîtres. Des Écoles s'étaient formées en Italie, très séparées, très distinctes et que Benvenuto Cellini a énumérées dans ses Mémoires :

« A cette époque, il me tomba entre les mains certains petits poignards turcs dont la poignée, la lame et la gaine étaient en acier et ornées de beaux feuillages orientaux gravés au burin et incrustés d'or. Ce genre de travail appartient à un art qui diffère beaucoup de ceux que j'avais jusqu'alors pratiqués. Néanmoins j'éprouvais un vif désir de m'y essayer et j'y réussis si bien que j'exécutai quelques ouvrages infiniment plus beaux et plus solides que ceux des Turcs. Il y avait à cela plusieurs raisons : l'une était que je fouillais mes aciers plus profondément, l'autre que les feuillages turcs ne sont composés que de feuilles de colocasie et de petites fleurs de *corona solis* qui, tout en n'étant pas dépourvues d'élégance, ne plaisent cependant pas autant que les nôtres. En Italie nous imitons différentes sortes de feuillage. Les Lombards en font de très beaux en représentant des feuilles de lierre et de couleuvrée avec leurs élégants enroulements qui sont d'un effet si heureux. Les Toscans et les Romains ont été encore mieux inspirés dans leur choix en reproduisant la feuille d'acanthé, ou branche ursine, avec ses festons et ses fleurs contournées de mille façons et gracieusement entremêlées d'oiseaux et d'animaux. C'est là où l'on voit qu'il y a bon goût. Ils ont aussi recours aux plantes sauvages, telles que celle que l'on appelle muffle de lion. Nos vaillants artistes accompagnent ces fleurs d'une foule de ces beaux et capricieux ornements que les ignorants appellent grotesques. »

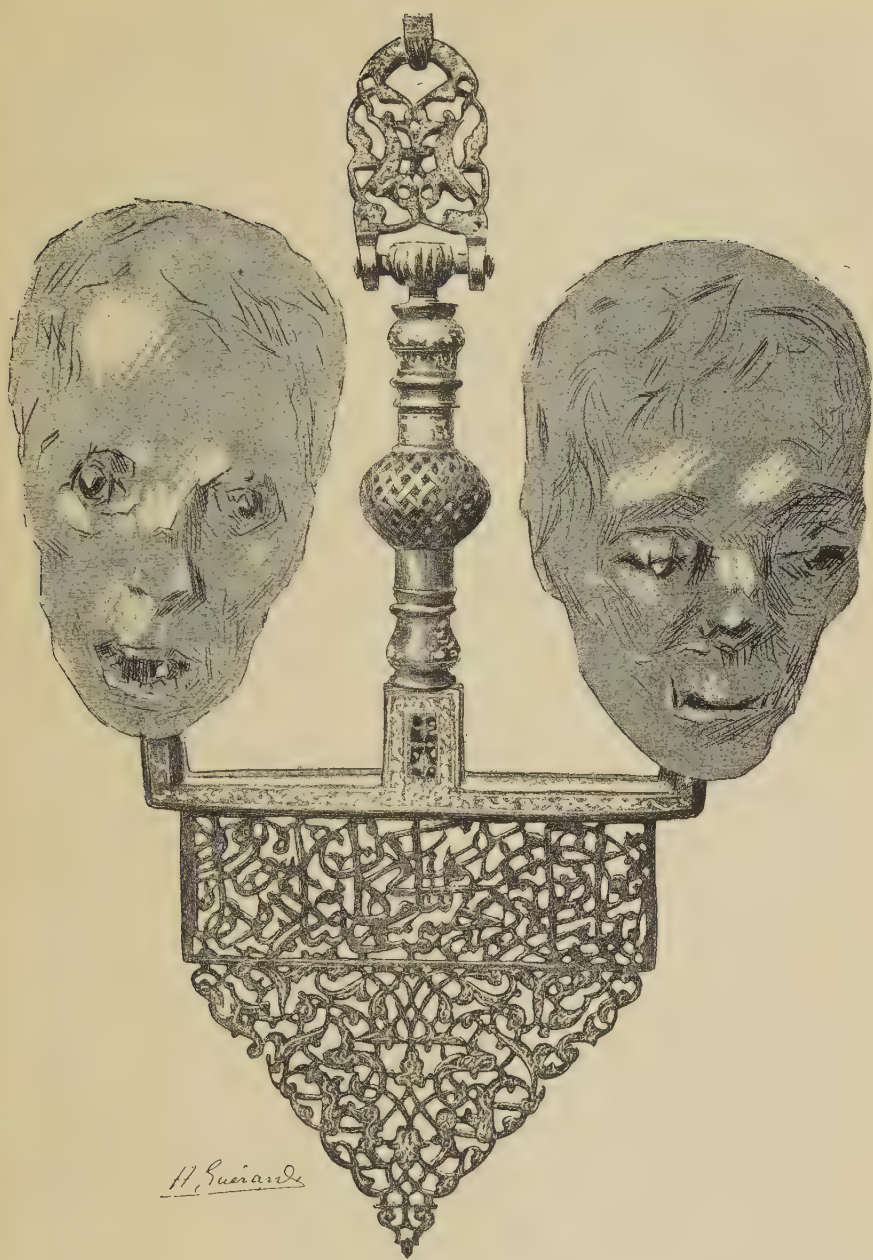
Cellini ne mentionne pas les travaux des Vénitiens. La cité d'Orient bâtie au fond de l'Adriatique était restée fidèle à l'ornementation arabe dans ses dessins, dans ses entrelacs, ses *arabesques*, à ce point qu'il est souvent bien difficile de distinguer, je parle d'une certaine époque de l'art, un plat ou un vase vénitien, d'un plat ou d'un vase oriental.

L'Orient a lui aussi ses Écoles de damasquineurs, au Caire, à Alep, à Damas, qui traitent le dessin avec une merveilleuse dextérité, qui

donnent aux corps de la lettre plus d'importance, plus d'élégance ; le goût a plus de correction, plus de rectitude et l'artiste syrien ou égyptien rejette surtout la figure. La figure appartient aux gens de Mossoul, à ces artistes qui auraient droit à un chapitre à part dans les arts musulmans. Si l'on en excepte une curieuse monnaie d'argent d'un khalife du iv^e siècle, sur laquelle nous voyons le portrait du prince des croyants, la monnaie orientale ne présente pas de figures. L'auteur des *Prairies d'or*, Massoudi, a rapporté ceci à propos du khalife el-Radhy-Billah que l'émir Bedjkem asservissait sous son pouvoir. Son précepteur Abou'l Hassan Aroudi raconte ce qui suit :

« Un jour de *mehredjan* (équinoxe d'automne), je passais devant l'hôtel de Bedjkem, le Turc, sur les bords du Tigre : le tumulte de la foule, le son des instruments, les jeux, les clameurs joyeuses qui partaient de cette demeure surpassaient tout ce que j'avais vu jusqu'alors. J'entrai ensuite chez el-Radhy-Billah ; je le trouvai seul, en proie à un sombre chagrin. Je m'arrêtai devant lui ; il me fit signe d'approcher ; je m'avançai. Il tenait à la main un dinar et un dirhem pesant l'un et l'autre environ dix *mithkal*. Les deux pièces étaient à l'effigie de Bedjkem, armé de pied en cap, entouré de la légende suivante : « Le seul pouvoir, sachez-le, appartient à l'émir illustre, au maître des hommes Bedjkem. » Le revers présentait la propre effigie du Khalife, assis, la tête basse, comme un homme plongé dans ses réflexions. « Tu vois, me dit le prince, les œuvres de cet homme ; tu vois jusqu'où vont son ambition et ses orgueilleuses aspirations ! » L'histoire est très bien mise en scène, mais absolument fausse : Nous possédons les monnaies d'or et d'argent de ce Bedjkem, qui fut Émir el Omra ; elles portent son nom et celui du Khalife, son souverain. M. Barbier de Meynard, auquel nous devons la traduction des *Prairies d'or*, a fort judicieusement mis une note à ce sujet. La figure aux premiers temps de l'histoire musulmane fut gravée sur la monnaie avec le portrait même du Khalife, la tête nue, les cheveux partagés sur le front, le glaive au côté, mais ce fait ne fut pas de longue durée. L'orthodoxie interdit les représentations figurées sur les médailles. Nous ne les retrouverons plus que sous les Turcomans Ortokides et les Atabeks de l'Iraque, au commencement du xii^e siècle de notre ère.

Ces monnaies de Mardin, de Miafarkin, d'Amid, de Khipha, de Perse et de d'Arbil appellent notre attention sur un fait des plus caractéristiques. Les habitudes de la numismatique musulmane sont subitement renversées. Aux légendes ordinaires se substituent des



PIÈCE EN FER DAMASQUINÉ (XIV^e SIÈCLE.¹)
(COLLECTION ALBERT GOUPIL.)

1. Nous donnons cette pièce avec les deux masques humains que la fantaisie d'Albert Goupil y avait accrochés.

figures, des sujets même. Les types en sont pris aux monnaies antiques. C'est la tête d'un Séleucide, la figure d'Auguste, de Néron, celle d'un empereur byzantin, l'image du Christ, de la Vierge, de saint Georges; c'est le sultan assis à l'orientale, sur son trône, ou bien dans un appareil guerrier: il y a là des sujets traités avec la plus grande aptitude d'imitation et de reproduction et la plus grande finesse de travail.

Les princes turcomans fort hésitants dans leur foi musulmane, les gens du Djezireh, c'est-à-dire de ces contrées dans lesquelles l'esprit de religion avait perdu alors de son austérité, font emploi des figures. Les artistes, en signant leurs œuvres, nous ont donné aussi le nom de leur patrie: c'est Mohammed ben Zeïn-ed-din, le graveur de notre vase de saint Louis, du Musée du Louvre; c'est Schadjia ben Hanfar, le Mossoulien, 1231; Mohammed ben Khattaladj de Mossoul, 1241; et tant d'autres dont on peut relever les noms sur leurs œuvres. C'est encore Mahmoud le Curde, dont les ouvrages, par leur perfection dans l'ornementation, sont incomparables; M^{me} Salomon de Rothschild possède une merveille de cet artiste. A quelle époque vivait-il? Je n'ai pas été assez heureux pour rencontrer, parmi les œuvres signées de lui, une date répondant à cette question. M^{me} de Rothschild a aussi une aiguière d'une exécution parfaite, qui porte sur le col, à l'intérieur, le nom de Mahmoud écrit en arabe et en italien, *Mahmut*. Est-ce le graveur Curde? J'en doute; je crois que Mahmoud le Curde est du XIII^e siècle et que l'artiste qui signait *Mahmut* vivait à une époque postérieure.

La collection Albert Goupil contient un monument qui rappelle beaucoup le style de Mahmoud le Curde, avec moins de fini, peut-être, mais avec plus de liberté dans le dessin. C'est une grande vasque de cuivre aux larges rinceaux à l'extérieur, aux feuillages s'enroulant sur eux-mêmes à l'intérieur. Sur deux frises, des scènes de chasse, de festins et de plaisirs; au fond, un personnage royal assis sur son trône; de longues inscriptions énoncent des vœux pour le propriétaire. Belle composition élégante et large à la fois; l'artiste l'a signée. Il avait nom Daoud ben Selameh; il était de Mossoul. La pièce est datée en toutes lettres de l'an six cent cinquante (1252). C'est une très belle œuvre. Un hasard des plus heureux a amené dans la même collection un superbe flambeau signé du même nom et exécuté quatre ans avant, en 646 (1248); seulement le flambeau aux grandes dimensions est fait pour un chrétien. Daoud ben Selameh travaillait pour tout le monde. Deux zones de personnages, l'une comptant trente-quatre figu-

res et l'autre vingt-sept : le nombre est indifférent, il est commandé par les dimensions du cylindre ; à la partie supérieure du flambeau, les douze signes du zodiaque ; plus haut, quinze figures ; plus haut encore, sur le col, onze. Les attitudes des personnages sont variées ; en général, ce sont des adorants avec les mains jointes, un peu écartées ou élevées comme dans les représentations chrétiennes ; mais la destination du flambeau s'annonce plus clairement dans quatre rosaces gravées et damasquinées sur la large base de l'objet. La Vierge est debout tenant sur le bras gauche l'Enfant-Jésus, pendant que les trois Mages, dont l'un apporte deux colombes, offrent leurs présents au Sauveur. Le second médaillon représente le baptême : deux disciples, la Vierge et saint Jean-Baptiste ; saint Jean, appuyé de la main gauche, bénit de la main droite l'enfant Dieu dont les pieds baignent dans le Jourdain ; le fleuve est indiqué par un poisson. Je ne saurais donner l'explication du troisième sujet avec ses deux figures dont l'une pose la main au-dessus d'un personnage debout dans une cuve. Est-ce le baptême ? J'en doute ; la scène a été déjà représentée ; est-ce la circoncision avec le grand-prêtre et deux assistants ? Je ne sais. Quant à la dernière rosace, c'est une cène ; on compte six personnages ; au-dessous d'eux, une table sur laquelle est un poisson ; le Sauveur tient un calice pendant que le disciple bien-aimé a les yeux fixés sur le Maître. Peut-être, en raison du nombre des figures, n'avons-nous là que le repas mystique comme nous le trouvons dans les catacombes de Rome. Peut-être l'artiste a-t-il reproduit le miracle de la multiplication des pains et des poissons ; mais il me semble que les scènes qui précèdent et qui ont évidemment trait à la vie de Jésus, imposent la première explication que j'ai donnée. Je signale ce monument si curieux et si important aux savants pour lesquels l'explication des représentations chrétiennes n'a pas de difficultés ; quant à moi, j'avoue mon insuffisance, il en coûterait trop à mon amour-propre de dire mon ignorance.

Pour qui l'artiste a-t-il gravé ce flambeau ? La légende ne le dit pas : elle inscrit des vœux pour le propriétaire, voilà tout. Daoud ben Selameh n'a pas oublié son acquéreur chrétien ; il faut ajouter qu'il ne s'est pas oublié lui-même, car, après avoir écrit son nom sur le col du flambeau en caractères neski, il se souhaite toutes les félicités.

Je ne puis décrire un à un chacun de ces objets qui forment dans leur ensemble comme un résumé de l'art de la damasquinerie en Orient, car nous pourrions relever le style de chaque époque, depuis ce coffret en fer avec ses sujets de chasse, ses lettres commençant par

un carré dans lequel le burin de l'artiste a dessiné une tête et qui date des premières années du ^{xii}e siècle, jusqu'à cette buire de Youssef ben Omar, le sultan du Yémen qui régnait à la Mecque en 1445.

Je ne fais que signaler le superbe flambeau avec le nom du sultan Mohammed, le fils de Kélaoun; les vasques faites pour un émir de ce prince et portant les titres honorifiques de ce personnage; les flambeaux gravés pour les mamelouks de ces sultans Bahrites et Circassiens qui régnèrent près de 300 ans sur l'Égypte et qui, plus que toute autre dynastie, ont laissé tant de monuments au Caire. Cet article prendrait les dimensions d'un catalogue : je passe donc sur ces monuments damasquinés en signalant, pourtant, un objet des plus curieux armé de deux pointes et dont j'ignore l'usage; un battant de porte d'un travail des plus fins avec les titres d'un émir d'El-Nâser (1293). Nous possédons beaucoup de monuments de l'époque de Mohammed el-Nâser : il ne faut pas s'en étonner, ce prince chassé du trône fut trois fois remis au pouvoir. Dans ces allées et venues de la royauté, El-Nâser régna trente-deux ans; ce fut là la plus belle époque de l'art des graveurs sur métaux de la Syrie et de l'Égypte. Je prends note de ces casques d'une si belle forme, qui proviennent d'Erzeroum et qui furent apportés à Constantinople. On lit sur la bande du frontal : *Honneur à notre maître El Sothan El Atham Khakân el Moatham, le maître des nuques des peuples* (des vies humaines), *le maître des rois des Turcs, des Arabes et des Persans, Gheïath-ed-Dounia ou a ed-dîn*. Et sur le haut : *La gloire est dans l'obéissance, la fortune dans le contentement*. Ces casques appartenaient aux soldats de la garde d'un sultan mongol. Je ne puis oublier, aussi, ce flambeau d'un goût si pur, portant le nom du sultan Seif-ed-din Aly, les titres honorifiques et le renk du prince pour lequel l'objet a été fait : un calice, surmonté d'un second calice.

Il est hors de doute que les sultans ont pris des armoiries : Ahmed le Thoulounide avait un lion pour emblème; Salah-ed-din, un aigle; Barkouk, un gerfaut blanc; Bibars et son fils Béréké-Khan, un lion; Kélaoun, un canard; Hadjy et Aly, une fleur de lis. Les émirs des sultans Mamelouks ont eu leurs armoiries, eux aussi, que nous retrouvons sur les objets qui firent partie de leur mobilier; elles n'étaient pas héréditaires, elles appartenaient à la fonction exercée auprès du souverain : c'est le calice, combiné avec des caractères hiéroglyphiques, des cornes d'abondance, des fleurs de lis, etc.; c'est l'épée, les jaukans ou raquettes de paume; la clef, le disque, l'écu,

les deux bancs, l'aigle, la fleur de lis, tout un blason que peut retrouver l'étude des monuments qui nous ont gardé souvent le nom, les dignités, les fonctions de leurs propriétaires, dans ces vases



BUIRE EN VERRE OPAQUE. (XIV^e SIÈCLE.) — COLLECTION ALBERT GOUPIL.

de métal, dans ces aiguières, ces plateaux, ces coupes, ces lampes de verre émaillé qui furent leurs richesses.

La verrerie est une des branches les plus importantes des arts industriels de l'Orient. Il y a trente ans nous en connaissions quelques pièces à peine, mais les Expositions successives des arts rétrospectifs

nous ont rendus familiers, pour ainsi dire, avec ces produits des verriers arabes du moyen âge. Nous avons vu un grand nombre de lampes de mosquées, d'aiguières, de plateaux, de coupes, de bouteilles. Là le goût de l'Orient ou, pour mieux dire, son génie d'ornementation se produit dans toute son élégance, toute son originalité. Rien de plus capricieux, de plus riche que cette disposition des ornements et des lettres se détachant en émail de toutes couleurs sur le fond blanc légèrement teinté du verre; parfois c'est le fond qui est émaillé complètement tandis que les lettres se détachent transparentes, découpées. Si la fantaisie de l'artiste dessine en or, sur un vase, des scènes d'amour, de festin ou de chasse, l'œuvre est d'une délicatesse exquise. Nous connaissons des merveilles de cet art; elles se rapportent toutes ou presque toutes au ^{xiii}^e siècle.

C'est en Orient que la verrerie a pris naissance, c'est en Orient que, dans l'antiquité, elle comptait ses meilleurs ouvriers. La Perse, au temps des Sassanides, a dû tenir l'art du verrier en grand honneur; car nous possédons de cette époque une coupe de la plus grande beauté et qui nous permet de conclure à la prodigieuse habileté des artistes persans. Les Arabes ont maintenu cette supériorité au Caire, à Damas, en Syrie. Un écrivain arabe du ^{xiv}^e siècle a dit : « Une industrie particulière à Alep est celle de la verrerie. Nulle part ailleurs, dans le monde entier, on ne voit de plus beaux objets en verre; quand on entre dans le bazar où on les vend on ne peut se déterminer à en sortir, tant on est séduit par la beauté des verres qui sont décorés avec une élégance et un goût merveilleux. Les verreries d'Alep sont transportées dans tous les pays pour être offertes en présent. »

Quelle que soit la date qu'on veuille donner aux premières verreries de Venise, il est hors de doute que les manufactures de l'Orient contribuèrent, sinon à leur établissement, du moins à leurs améliorations successives. En tout cas, les verreries de l'Égypte et de la Syrie précédèrent de beaucoup celles du Rialto et de Murano. Je ne saurais dire si les procédés matériels des ouvriers vénitiens furent empruntés aux Arabes, mais, à coup sûr, les verriers des lagunes prirent pour modèles les produits du Caire et d'Alep. Il n'est telle pièce vénitienne qui, par son ornementation, ses fleurons, ses arabesques, ses rosaces, ses modillons ne rappelle une pièce arabe. Venise est, évidemment, redevable à l'Orient de cette industrie dans laquelle l'Orient reste supérieur à ses imitateurs aux belles époques de sa fabrication. La collection Goupil offre des objets d'une grande richesse et d'un goût exquis.

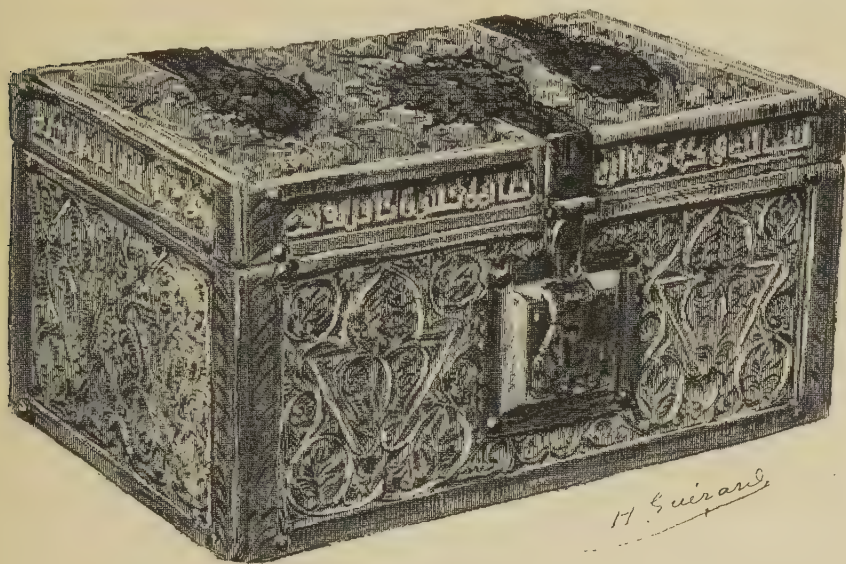
Une lampe qui, dans la zone supérieure, est couverte de fleurettes émaillées de blanc; à la seconde zone, une légende peinte en lettres bleues se détache sur un fond d'or; sur la panse, en traits rouges, le nom et les titres du sultan : *Honneur à notre maître, el Solthan, el Malek, el Modhafer, el Alem, el Adel, Rok-ed-dounia oua ed-din*. C'est le second Beïbars (1310). Une grande et superbe coupe dont le calice est exhaussé sur un long pied, avec ses dessins d'or, ses rosaces en émail bleu et vert et ses sujets de chasse où les onces poursuivent des gazelles, avec son renk, l'aigle répété trois fois. Pas de nom; le mot arabe *Alem* reproduit, ce qui ne donne pas un renseignement suffisant pour fixer une date exacte. Une seconde coupe d'une égale beauté; les lettres des légendes du col, en émail bleu sur un fond blanc et sur la panse : *Honneur à notre maître, el malek ed Dâher Abou-Saïd*. Une lampe de petite dimension avec la fleur de lis pour renk, sur laquelle se répètent les mots *el Alem, el Adel*, est de moindre importance; une bouteille avec son fond d'or, avec ses fleurs bleues et rouges, portant sur la panse une légende en lettres bleues et des armoiries repliquées dans trois rosaces : un aigle, de face, aux ailes éployées; au-dessous, un calice. Je note une grande vasque, émail bleu sur fond blanc, avec les mots : *Honneur à notre maître, el solthan, el Malek* et le mot trois fois inscrit *el Alem*; cette pièce est de basse époque. Une buire des plus curieuses par la matière, un verre opaque laiteux, aux tons bleutés, dont la panse est agrémentée de losanges d'émail rouge, avec des dessins au trait rouge, et des rosaces d'émail blanc et bleu; cet objet a appartenu à un personnage de la cour d'El-Nâser. Plusieurs sultans mamelouks Bahrîtes ont porté, pendant le xiv^e siècle, ce nom d'El-Nâser; il est donc difficile de dire à quel règne se rapporte ce monument; à la forme un peu allongée des lettres de la légende du col, je lui attribuerai une date assez basse.

J'arrive à la perle de la collection : c'est une coupe d'une hauteur de 25 centimètres sur 78 centimètres de circonférence. Les arabesques dessinées au trait rouge sont piquées de points d'émail vert et blanc sur un fond bleu turquin; pour armoiries, un losange dessiné au trait rouge entre deux bârres et trois fois répété dans une rosace d'émail blanc; la panse est étoilée de rosaces au dessin rouge; la légende se retrouve deux fois : une première fois, elle se dessine au trait rouge en caractères neski, à la base du col; une seconde fois, elle cerce la panse de la lampe avec ses lettres en émail blanc; elle contient les titres honorifiques du possesseur : *El Mokar, el Aschraf, el Kerim, el Aaly, el Moulouy, el Seïdy, el Maleky, el Modjahedy, el Ghouny,*

el Ghîathy, el Hamamy, el Seify, el Nasri, Arghoun, Naïb el Selthaneh el Moathemeh. Ce royal objet, que nous reproduisons ici à l'eau-forte, appartenait donc à Arghoun, mamelouk du sultan El-Naser et qui avait été élevé à la dignité de vice-roi de l'Égypte. Il est d'une beauté parfaite. Peut-être pourrait-on regretter que l'artiste ne l'ait pas signé; mais il est extrêmement rare de trouver le nom du peintre, vitrier, décorateur, sur les objets en verre ou en faïence. Une lampe en faïence, provenant de la mosquée d'Omar à Jérusalem, porte la date 956 (1649) et le nom de l'artiste Mustapha; elle était, dernièrement encore, exposée dans les galeries du Burlington Fine Arts club; elle est ornementée de fleurons verts et bleus; les lettres des légendes pieuses se détachent blanches sur un fond bleu dans les trois zones de la base de la panse et du col.

C'est une pièce des plus importantes aussi de la collection Goupil que ce coffret d'ivoire avec sa monture d'argent dont les ornements fleurronnés se marient aux fleurons dessinés sur l'ivoire. Une belle légende, en lettres du plus pur coufique, court sur les bords et dessine une frise au-dessus des plaques fouillées par les arabesques du feuillage. Après le *Bism'illah* musulman, elle contient des vœux de bonheur et de fortune pour le propriétaire; elle est datée de l'an 355 de l'hégire, 965 de notre ère. Si vous en exceptez la pièce du jeu d'échecs que possède le Cabinet des Médailles, celle que la tradition range parmi les présents envoyés par Haroun-al-Raschid à Charlemagne, et qui porte la signature du maître Youssouf el-Bahaly, c'est la plus ancienne pièce d'ivoire connue. Elle vient d'Espagne et elle présente le style de l'art arabe de l'Occident. Le South Kensington Muséum possède une boîte d'ivoire ronde, au couvercle convexe, qui porte le nom du khalife el Hakem el-Mostanser-Billah, lequel régna en Andalousie de l'année 961 à l'année 976 de Jésus-Christ. Il a aussi un coffret mauresque avec des caractères plus ornés qui fut fait pour Zeidat-Allah, la femme d'Abd-el-Rahman III, le khalife de Cordoue qui mourut en 961. Au Musée provincial de Burgos, un diptyque d'ivoire porte également le nom de ce souverain: on connaît une boîte avec le nom du fils d'Abd-el-Rahman III, el Mogheïrah, datée de l'an 357 (967). Une autre encore faite pour Riadh ben Aflah, capitaine de la garde du khalife, avec la date 359 (969). La cassette signée Mohammed ben el-Seradj avait pour possesseur el-Badir, la femme de Mohammed ben Abbad qui monta sur le trône de Séville en 1069; elle est dans le trésor de Saint-Isidore de Léon, ainsi que le coffret exécuté pour El-Mamoun à Tolède.

Je passe le coffret fait pour El-Hakem sur l'ordre d'Abou'l-Walid-Hischâm, héritier du trône. Je ne peux tout citer. Le plus important de ces monuments est sans contredit la splendide cassette de la cathédrale de Pampelune, avec ses figures humaines, ses scènes de festins et de chasse, ses combats d'animaux, son ornementation merveilleuse ; elle a été faite pour le Hadjeb Seif-ed-Doulet Abd-el-Malek ben el-Mansour, par les ordres de l'eunuque Nomaïr ben Mohammed el-Amary. Elle porte le nom de deux artistes et elle date de



COFFRET EN IVOIRE. (X^e SIÈCLE.) — COLLECTION ALBERT GOUPIL.

l'an 395 (1005). La date du coffret de la collection Albert Goupil prend donc le premier rang dans cette nomenclature des objets en ivoire de l'Espagne arabe.

Cette collection Goupil demanderait et par la richesse et par l'intérêt de ses monuments un catalogue spécial. Mais un article de la *Gazette des beaux-arts* ne peut en rendre compte que dans son ensemble. Je laisse donc forcément échapper de mes notes bien des pièces : des lampes en bronze, en faïence, des portes en bois incrusté d'ivoire, des vases, des jarres, des plaques couvertes d'inscriptions, à peintures et à reflets métalliques, des parements de mur si recherchés aujourd'hui. Le géographe Yacout nous a donné les renseignements les plus précieux sur les *kaschany* qui recouvraient une grande partie des monuments arabes. « A Kaschan, dit-il, on fabrique de belles

faïences. » Ibn-Batoutah écrivait cent ans plus tard, en 1326, « la cour de la mosquée Djamy de Bagdad, est pavée en marbre et les murs sont revêtus de *kaschany* ». A Mesched-Aly, il prend cette note : « Les murailles du couvent sont revêtues de cette sorte de faïence appelée *Keschany*, et qui ressemble à notre Zilidj du Maghreb. » Les maisons de Rey étaient couvertes de ces briques enduites d'un vernis brillant et azuré. Je m'étonne qu'on recherche encore l'origine de cette industrie de l'émail sur les carreaux : elle a de tout temps existé en Orient. Des briques émaillées de Ninive portent des caractères cunéiformes ; partout en Orient la terre se cuit, se façonne, pour élever des villes. Des vers d'Ovide, me reviennent à ce sujet en mémoire :

*Pyramus et Thisbe, juvenum pulcherrimus alter,
Altera, quas oriens habuit, prælata puellis,
Contiguas habuere domos, ubi dicitur altam
Coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem.*

Après avoir signalé parmi les étoffes une curieuse pièce de soie dont la légende : *Honneur à notre maître le Sultan*, rappelle les lettres des monuments mauresques de l'Alhambra, j'arrive aux tapis, cette grande richesse de la collection Albert Goupil. L'Espagne arabe a eu ses manufactures de Malaga, d'Almería, de Murcie, de Grenade, de Séville, qui comptaient jusqu'à 6,000 métiers pour les étoffes de soie. Mais si beaux que furent ces produits, il est douteux qu'ils aient égalé la beauté des œuvres de l'Orient, qui fut véritablement le pays de la soie et qui créa des merveilles, depuis les Sassanides jusqu'aux Arabes, pour arriver aux Persans du xvi^e siècle. Je ne parle pas des premières années de la conquête musulmane. La simplicité des Khalifes, successeurs directs du Prophète, fut rapidement oubliée. Le premier siècle de l'hégire n'était pas encore achevé, que le goût, la passion des étoffes d'Alexandrie, de l'Yémen, de Koufah s'était répandue de toutes parts. Les ouvriers arabes s'étaient formés à côté des ouvriers de Constantinople et de la Perse. Partout des fabriques d'étoffes. Alexandrie a ses *cortines*, Kalmoun, Dabik, Bahnessa ont leurs tissus. La Perse est toujours le grand centre de production ; à Seraks les rubans brodés d'or, à Touster les robes et les turbans ; Rey a ses vêtements, Tabriz ses *étaby* et ses *khitabi*, Amol est célèbre par ses tapis pour la prière. Les livres des historiens et des géographes arabes sont remplis de renseignements à ce sujet. M. Karabacek nous a donné un savant travail sur cette question.

Ces fabriques de Perse restèrent longtemps florissantes, et au xvii^e siècle le voyageur Chardin constatait la prospérité de cette



Collection A. Goupil

TAPIS DE PRIERE | SIJDAE ,
Collection A. Goupil ,

Impr. A. Clement

industrie des tapis, surtout à Kirman et à Seïstan. La *Gazette* donne le dessin d'un tapis de la collection Goupil. C'est un *Sidjadé*, tapis de prières. Quand j'aurais indiqué le plus fidèlement possible la disposition des couleurs du fond et des bordures, en pourrais-je rendre le merveilleux effet ! C'est un symphonie de tons, un chef-d'œuvre. Une légende à grandes lettres l'encadre dans sa partie supérieure, d'un verset du Coran, le verset du Trône :

« Dieu est le seul Dieu ; il n'y a point d'autre Dieu que lui, le Vivant, l'Immuable. Ni l'assoupissement, ni le sommeil n'ont prise sur lui. Tout ce qui est dans les cieus et sur la terre lui appartient. Qui peut intercéder auprès de lui sans sa permission ? Il connaît ce qui est devant eux et ce qui est derrière eux, et les hommes n'embrassent de sa science que ce qu'il a voulu leur apprendre. Son trône s'étend sur les cieus et sur la terre, et leur garde ne lui coûte aucune peine. Il est le Très-Haut, le Très-Grand : Dieu dit la vérité. » Sur la bande inférieure court le verset suivant : « Acquitte-toi de la prière au moment où le soleil décline jusqu'à l'entrée des ténèbres de la nuit. Fais aussi une lecture pieuse à l'aube du jour. L'aube du jour n'est pas sans témoins. » Sur le fond groseille sont inscrits en lettres noires les quatre-vingt-dix-neuf épithètes que les musulmans appellent les *Attributs de Dieu*. Quant aux coins, ils sont formés par des lettres coufiques, disposées, enchevêtrées en carré, et reproduisant les formules sacramentales de la foi et de la mission de Mahomet : ce sont des monogrammes, ressemblant tellement à des figures géométriques que leur déchiffrement est des plus difficiles. Le génie de l'ornementation arabe a de ces caprices. La mosquée de Thouloun, au Caire, avait autrefois tout le Coran sculpté en bois sur la corniche de l'intérieur. Celle du khalife fathimite El-Hakem contenait également tout le texte sacré du livre ciselé en plâtre sur la corniche interne.

Cinq autres tapis couvrent les parois de la salle orientale de la collection Goupil : ce sont des tapis de Perse sur lesquels se détachent des légendes. Je ne les décrirai pas ; aussi bien me serait-il impossible de donner une idée du goût, de la richesse, de l'éclat de ces merveilles. Une pièce manque ; c'est la plus belle. Albert Goupil avait le désir qu'elle fût léguée aux Gobelins ; cette volonté a été accomplie par M. Gérôme, son plus cher ami, qu'il avait fait l'héritier de toutes ces richesses d'art. Le mur est donc froid et triste. Mais le visiteur se souvient de la générosité du donateur, et il inscrit dans sa pensée, au-dessus de ce cadre vide, la phrase : *Decapitati pro muneribus*.

EXPOSITION INTERNATIONALE

DE NUREMBERG.

OUVRAGES EN MÉTAUX PRÉCIEUX ET EN ALLIAGES.

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹.)

LES ÉMAUX.



Des émaux cloisonnés en or, le plus ancien est le bracelet égyptien de l'Antiquarium de Munich, où nous l'avons examiné jadis, alors que Jules Labarte venait de le publier, afin de nous rendre compte de la nature de la matière qui remplit ses alvéoles. La pâte, mastique ou émail, a certainement été posée à l'état liquide, car elle s'est contractée en séchant.

Une analyse chimique seule en indiquerait la nature. Quant à la date, on ne la croit pas des plus anciennes, ce bracelet passant, ce nous semble, pour être de l'époque des Ptolémées.

Une autre pièce d'une égale importance, mais surtout pour l'Allemagne, est l'aigle en or cloisonné et émaillé du Musée de Mayence qui l'avait déjà envoyé à Dusseldorf et au sujet duquel M. Ch. de Linas a écrit une savante dissertation. Entre ces deux monuments devraient se placer les émaux grecs, de même nature ; mais l'expo-

1. Voy. *Gazette des beaux-arts*, 2^e période, t. XXXII, p. 238.

sition n'en a pas à nous offrir. En revanche, elle nous montre un certain nombre de fibules en bronze émaillé, comme celles que nous avons publiées jadis dans la *Gazette des beaux-arts*.

L'abbé Cochet, qui a le premier attiré l'attention, en France, sur ces émaux que lui avaient donnés les cimetières de Normandie, n'en déterminait pas l'époque d'une façon bien précise. Nous voyons qu'en



COL DE DENTELLE D'OR ET DE PERLES.

(Allemagne, XVII^e siècle).

Allemagne on les attribue tous à l'époque de la domination romaine. Mais si le célèbre passage de Philostrate constate un fait exact, les Romains auraient appliqué ce mode de décorer le bronze à l'imitation des Barbares. On devrait donc en trouver des époques antérieures à la conquête. Et en effet l'on a découvert un atelier d'émailleur parmi les ruines de la cité gauloise du mont Beuvray. Quant à ceux de l'époque postérieure, contemporaine de nos Mérovingiens, la *Gazette des beaux-arts* en a publié un spécimen.

Les émaux champlévés limousins sont plus nombreux que les

rhénans. Ainsi, pour une seule boule d'amortissement d'une grande châsse, fort belle d'ailleurs, émaillée de rosaces sur un fond doré, à M. l'abbé Schnütgen, de Cologne, nous comptons deux petites châsses, l'une à figures rapportées, à M. Goldschmidt, de Francfort, l'autre à figures en réserve, au grand-duc de Bade, ayant toutes deux la *Crucifixion* pour sujet principal, plus trois plaques de reliure : deux représentant la *Crucifixion*, l'une au prince Frédéric de Ettingen-Wallerstein, l'autre au Musée provincial de Berlin ; la dernière, le *Christ en majesté*, qui se rapproche beaucoup des émaux rhénans, à M. J.-G. Gutekunst, de Stuttgart ; enfin, une navette à encens et deux gemellions, dont l'un est décoré de l'écu de France, au prince Jean de Lichtenstein.

Il n'y a qu'un seul émail translucide sur relief, ou plutôt il y en a trente de formes variées, assemblés sur un ciboire du ^{xiv}^e siècle, qui est une des merveilles de l'exposition, avec l'arbre de Jessé qui appartient aussi au prince Charles-Frédéric de Ettingen-Wallerstein. Ce ciboire, dont la coupe à six pans est fermée par un couvercle pyramidal à frontons, et portée par l'intermédiaire d'une tige à nœud sur un pied à six lobes, provient de l'abbaye bénédictine de Maihingen, près Nortling, en Bavière, et il a été fabriqué pour elle ; car si quelques scènes de la Passion sont figurées sur le pied, la coupe et le couvercle montrent des saints bénédictins et des abbesses bénédictines aux pieds du Christ. Il y a donc présomption pour que ces émaux soient allemands. Les inscriptions ne donnent aucune indication et la physionomie de l'ensemble ainsi que des détails est française bien plutôt qu'italienne. Cet avis est aussi celui du directeur du Musée germanique, M. A. Essenwein.

Un plateau à ombilic, exposé par le Musée industriel de Munich, représente l'émaillerie vénitienne.

Quant à nos émaux peints de Limoges, ils sont assez nombreux et généralement beaux. Ceux qui décorent des pièces de vaisselle et qui sont exécutés par Jean III Penicaud ou par P. Raymond appartiennent en majorité à M. Charles Oppenheimer, de Francfort, et proviennent, pour la plupart, de la collection Andrew Fountaine. Un grand plat signé de P. Courteys et supérieur dans son revers, qui représente *Mercury* sous un portique, à l'intérieur où est représenté le *Laocoon*, est exposé par MM. Goldschmidt, de Francfort.

L'émaillerie moderne n'est représentée que par un seul atelier français et par l'exposition collective de l'École d'art et d'industrie de Vienne. Cette dernière nous montre quelques grisailles, d'un ton

verdâtre très froid et, entre autres, une *Pitié* où nous apercevons une tendance à se rapprocher des méthodes des émailleurs limousins du xvi^e siècle, tandis que les nôtres, qui, pour la plupart, aujourd'hui, n'osent point manier la pointe pour affirmer les contours et masser les ombres dans l'émail cru, s'en tiennent à celles du xvii^e siècle. Une



BRACELETS DE STYLE GREC.

Par M. O. Dietrich, à Vienne.

urne et deux chandeliers revêtus d'émail brun très profond et d'un ton très chaud, décorés de légères arabesques d'or, forment les plus jolies pièces de cette exposition.

Les Japonais se sont distingués entre tous par la nouveauté de quelques-uns de leurs émaux. Il y en a d'abord qui, imitant l'aventurine, forment un fond brun, réveillé de paillettes d'or, avec

de remarquables travaux de métal en relief. Il y en a d'autres qui semblent cloisonnés, en ce sens que les émaux de couleurs différentes sont nettement délimités, bien qu'il n'y ait point de lame métallique partout pour les séparer. Ainsi, sur un plateau, le sommet neigeux du Fouziyama se détache sur le ciel gris, tandis que quelques filets d'or interrompus dessinent un dragon au milieu de la fumée ou des vapeurs qui flottent sur les flancs du volcan. Le même procédé de cloisonnage partiel est employé pour décorer deux urnes, représentant des cigognes grises et noires sur un fond neigeux.

BIJOUTERIE ET JOAILLERIE.

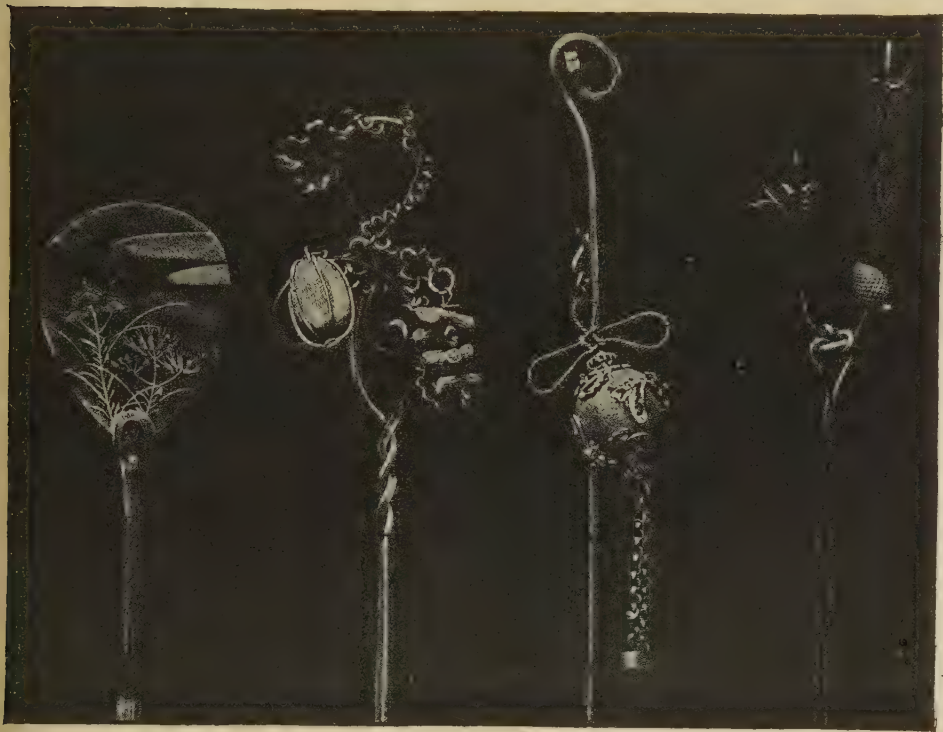
Cette section, assez importante dans sa partie rétrospective, l'est énormément dans sa partie moderne, au point de vue de notre industrie. Non pas que celle-ci ait la prétention de lutter contre les Allemands sur leur propre terrain, mais elle voudrait bien pouvoir soutenir la lutte sur le marché du monde. Pour l'y aider, une loi, trop récente peut-être pour avoir encore porté ses fruits, a permis d'abaisser le titre de l'or employé dans les bijoux d'exportation. Le résultat a été insignifiant jusqu'ici et l'opportunité de la mesure est très discutée chez les fabricants qui prétendent que l'industrie française y perdra son bon renom, qui était sa principale force dans la lutte, sans rien gagner à cause de la différence du prix de la main-d'œuvre dans les deux pays.

Ces questions n'étant pas de notre compétence, nous nous restreignons à notre rôle de rapporteur de ce que nous avons pu voir à Nuremberg.

Comme dans la section d'orfèvrerie, mais avec plus d'abondance, les Musées de Mayence, de Trèves, de Colmar, de Munich, de Berlin, etc., auxquels s'est joint M. le professeur E. Aus'm Weerth, à Kessenich, ont envoyé les pièces que les fouilles locales ont mises au jour. Ces fouilles, exécutées avec méthode, ont pu donner des renseignements d'une importance extrême sur l'origine de la plupart de ces bijoux que le commerce mêle et confond, réunissant dans la même vitrine les apports de la Grèce et de l'Italie avec ceux de l'Allemagne ou de la France.

A côté des bijoux romains en or repoussé, ou en or filigrané et granulé, décorés parfois de sortes de battes pyramidales ou quadrangulaires, assez semblables à celles de nos bijoux du ^{xiv}^e siècle,

envoyés par le Musée de Mayence celui de Budapest expose — en même temps que des bijoux en or, également décorés de granulés ou de spirales d'or — des torques, de longues fibules à arcade, faits en argent, puis des boulerolles de fourreau, et des boucles de ceinturon décorées de tables de grenat incrustées dans l'or. Ces bijoux, trouvés en Hongrie, auraient appartenu aux Goths ou aux Avars, peuples se rattachant aux mêmes origines que les Francs et les Mérovingiens



BIJOUTERIE JAPONAISE.

dont les savants ont suivi, après celles des Goths, les traces le long du Danube, puis sur les deux rives du Rhin. Les bijoux décorés de grenat d'Orient, que ces populations ont enfouis dans la tombe de leurs guerriers ou de leurs femmes, s'y mêlent avec des bronzes ciselés de méandres qui rappellent l'art scandinave, et avec des plaques de fer, attaches et boucles de ceinture, dans lesquelles l'argent et l'or dessinent les mêmes entrelacs et les mêmes méandres.

Des cartes ont été dressées où toutes ces traces de civilisations

superposées et mêlées sont soigneusement indiquées et le Musée de Mayence, nous le répétons, est précieux pour ces études à cause de la grande quantité de fac-similés que MM. Lindenschmidt y ont réunis.

Le Musée germanique de Nuremberg vient lui-même de s'enrichir d'un grand nombre de ces vestiges de la civilisation franque d'une grande beauté. On les y fait descendre jusqu'à l'époque carolingienne. Nous ne savons si des monnaies y autorisent; en tous cas ces bijoux appartenaient à des populations chrétiennes. Nous ne voyons pas pourquoi, d'ailleurs, l'art que caractérisent les méandres et les dragons, qui ornent encore les manuscrits du temps de Charlemagne, aurait cessé d'être pratiqué dans la bijouterie toujours en retard sur les autres arts. L'abbé Cochet, qui a beaucoup fouillé les tombeaux de ces époques, arrêta brusquement ses attributions aux Mérovingiens, et nous croyons qu'il n'avait pas toujours raison.

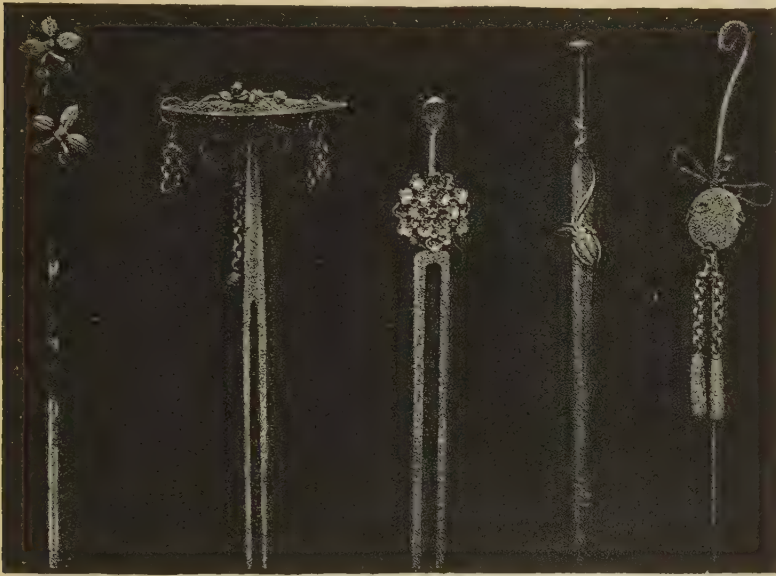
Au milieu du fonds commun des bijoux contemporains des premiers siècles de notre histoire, on fait parfois des trouvailles qui déroutent les savants. Telle est celle de Hiddensoë qui est composée de bijoux d'or formés de croix recroisetées et patées, comme dit la langue du blason, décorées de filets de granules ainsi que de filigranes.

Devant la nombreuse exposition des bijoux populaires des bords des mers du Nord et de la Baltique, portés par les paysans de la Suède, de la Norvège, du Schleswig, du Danemark et du Hanovre on est surpris par ce qu'on y retrouve des anciens procédés de fabrication grecque ou étrusque. Aux amas de perles d'argent et d'or de toutes dimensions et aux filigranes qui composent les agrafes cordiformes destinées à fermer le col des corsages des femmes, aux plaques réunies par des chaînettes qui garnissent ces corsages, aux couronnes des fiancées, aux boutons des habits, produits de la fonte, du repoussé, du ciselé et de la soudure, un seul élément nouveau a été ajouté : ce sont de petits disques creux, suspendus à un anneau autour de la plupart de ces bijoux et qui, toujours en mouvement, leur donnent un scintillement et un éclat particuliers.

Lorsque tant de choses brillantes couvraient les costumes, il en coûtait peu de remplacer le linge par de la bijouterie, ainsi qu'en témoigne le singulier col formé d'une dentelle de fils d'or sur lesquels des rangs de perles dessinent de lourdes broderies.

C'est Pforzheim qui est, en Allemagne, le centre industriel de la bijouterie à bon marché, et l'on y fait de grands efforts pour l'y maintenir; car une école industrielle y a été fondée, dont les travaux occupent une place importante à côté de l'Exposition collective des

fabricants. Ces travaux consistent en études d'après l'antique, qui sont, d'ailleurs, d'une certaine faiblesse, et d'après les bijoux grecs et allemands du ^{xvi}^e siècle, puis en projets, tant graphiques que modelés en cire, pour tout ce qui peut constituer un bijou. Tous les détails de la fabrication y sont en outre enseignés, de telle sorte que l'exécution accompagne parfois le projet. Quant aux produits de la fabrication, ils imitent surtout l'art grec, dit pompéien, que l'arrivée à Paris des bijoux de la collection Campana avait mis si subitement à la mode.



BIJOUTERIE JAPONAISE.

L'Exposition collective de Munich s'adresse à une clientèle plus élevée et montre, en outre, des bijoux dans le style allemand de la Renaissance, émaillés ou non. Dans celle de Berlin, où la Renaissance italienne et la Renaissance allemande sont indifféremment cultivées, avec adjonction de petits émaux peints, nous trouvons des bijoux cotés à un bon marché excessif.

A Vienne, aussi, l'on exécute des bijoux de style grec d'un caractère très particulier.

A Hanau, dont nous avons déjà parlé, existe une importante fabrication de toutes les pièces brutes qui peuvent entrer dans la composition d'un bijou. Les fabricants n'ont plus qu'à les terminer et à les assembler. On y établit aussi des bijoux sans style particulier et de

la joaillerie où les diamants forment des combinaisons symétriques.

Enfin à Gmünd, en Wurtemberg, Pompéi et la Renaissance fournissent des modèles où il entre beaucoup de fantaisie. On y fabrique aussi la menue argenterie comme les tabatières, les dés à coudre, les ronds de serviette décorés de gravures à la machine.

A Nuremberg, enfin, on établit la bijouterie de théâtre, mais avec moins de soin et moins de goût que celle qu'il nous a été donné d'examiner en France.

Vienne n'a envoyé que la bijouterie d'argent niellé où la maison Lustig s'est créé une spécialité. La réunion de chaînes de montre, de médaillons et de boutons qui forment le principal de sa fabrication, est dominée par une coupe presque cylindrique, décorée de nielles noirs d'un goût charmant.

Les centres de l'industrie du bijou sont nombreux en Allemagne, on le voit, et comme la main-d'œuvre y est moins coûteuse qu'à Paris où les ouvriers semblent se plaire à ruiner l'industrie par leurs prétentions à toujours élever les salaires tout en diminuant la durée du travail, ce nous semble être sur un autre terrain que celui du bon marché que nous devons entrer en lutte avec eux.

Les Japonais, enfin, apportent dans la composition des bijoux le goût si particulier qu'ils doivent à ce qu'ils prennent leurs modèles dans la nature, et dans leur exécution cette merveilleuse habileté à combiner les métaux divers qui fait de la plupart de leurs œuvres des choses exquises.

Notre industrie leur a fait de nombreux et d'heureux emprunts : mais, de tous, celui auquel elle devra toujours se tenir, c'est celui qui les rend si originaux. Prenons toujours pour point de départ l'étude de la nature tout en composant en Européens et non en Asiatiques.

ALFRED DARCEL.

P. S. — Si dans la partie de cet article consacrée au bronze, nous n'avons pas pris le Pirée pour un homme, nous avons du moins inventé la ville nouvelle de *Mailand* (p. 242 de la livraison précédente). Or nous aurions dû savoir que, chaque peuple ayant la manie d'arranger à sa façon l'orthographe géographique, les Allemands appellent ainsi ce que les Italiens dénomment *Milano* et nous *Milan*.

D'un autre côté M. Charles Cournault veut bien nous écrire de Lorraine que ce que nous avons désigné comme étant une aiguière persane (Voy. la gravure de la page 253) est un *koungân* du Turquestan.

Le *koungân* est un vase de table destiné à contenir l'eau à boire, tandis que celui réservé aux ablutions est d'autre forme et toujours accompagné d'un plateau.

Le livre de M. Ujfalvy auquel se réfère M. Cournault est d'ailleurs très explicite sur les formes différentes, ainsi que sur les noms divers de ces vases ayant chacun un usage spécial.

A. D.

LES GRANDS AMATEURS D'AUTREFOIS.

MADAME DE CHAMILLART.



Il n'est pas seulement par son goût pour les livres et les belles reliures¹ que M^{me} de Chamillart a mérité de prendre place à côté des grands amateurs de son temps ; elle eut aussi le culte des choses de l'art, et Saint-Simon s'est montré singulièrement injuste en la présentant, dans ses *Mémoires*, comme une femme à l'esprit futile, incapable d'une pensée sérieuse, et n'ayant d'autres passions que celles de la toilette et du jeu.

Élisabeth-Thérèse Le Rebours, fille de Jean Le Rebours, conseiller du roi, maître ordinaire en sa Chambre des comptes, et de dame Élisabeth Compain, est née en 1657. Élevée fort modestement, elle venait d'atteindre sa vingtième année, quand on la maria à son cousin, Michel Chamillart, alors simple maître des requêtes. C'était un fort galant homme, d'une probité rare, mais d'une intelligence très bornée, et rien ne l'eût fait sortir de l'obscurité, si son incomparable habileté au jeu de billard ne lui avait attiré la faveur du grand roi qui, pour

1. Nous donnerons bientôt dans l'ouvrage que nous sommes sur le point de publier : *LES FEMMES BIBLIOPHILES DE FRANCE AUX XVI^e, XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES* (Paris, *Damascene Morgand, éditeur*), un catalogue complet et descriptif de ces livres que les amateurs se disputent aujourd'hui avec tant d'acharnement. La place nous faisant défaut, nous nous contenterons de signaler ici les plus importants et notamment ceux dont on a retrouvé la trace. Nous réservons également pour le travail précité les états énumératifs des *tableaux*, des *tapisseries*, de l'*argenterie* et des *bijoux*, qui exigeraient un développement trop considérable pour le cadre dont nous pouvons disposer.

le garder auprès de lui, en fit un contrôleur général des finances en 1699 et, bientôt après, son ministre de la guerre.

Nous retrouvons donc M^{me} de Chamillart à Versailles, au faite des grandeurs, mais dépaysée, un peu gauche. Transportée, tout à coup, par les hasards de la fortune, au milieu des splendeurs d'une cour, considérée à juste titre comme la plus brillante de l'Europe, elle y apporta une timidité qui lui valut le dangereux honneur d'être remarquée de Saint-Simon. « *Elle étoit, dit-il, vertueuse et fort polie, mais elle ne savoit que jouer sans l'aimer, mais faute de savoir faire autre chose, ni que dire, après avoir demandé à chacun comment il se portoit. La Cour ne put la former, et, à dire vrai, c'étoit la meilleure et la plus sotte femme du monde et la plus inutile à son mari.* » Le trait est vif, mais hâtons-nous de dire que rien ne le justifie. N'oublions pas, d'ailleurs, que, si Saint-Simon avait beaucoup d'esprit, il était, de parti pris, malveillant et injuste. Comment M^{me} de Chamillart, avec son éducation bourgeoise, aurait-elle échappé à ses épigrammes, quand ses meilleurs amis lui servaient de cible? Elle lui parut ridicule, au milieu de ces femmes aux mœurs élégantes et faciles, qui savaient être utiles à leurs maris, et la pureté de sa vie ne put la protéger contre ses sarcasmes.

Amie de M^{me} de Maintenon, dont elle subissait l'influence et qui lui avait inculqué ses habitudes de piété froide et de sévère étiquette, M^{me} de Chamillart ne se laissa pas emporter, comme la brillante comtesse de Verrue, sa contemporaine, par la passion de la curiosité et la manie de la collection. Elle s'entoura de tableaux, d'objets d'art, et des livres qu'elle aimait, sans s'occuper de la pièce rare ou de l'édition précieuse. Contrairement à une opinion généralement répandue dans le monde des bibliophiles, elle n'eut pas de bibliothèque proprement dite, et ne posséda que quelques volumes traitant plus particulièrement de la théologie et de l'histoire; mais elle eut le mérite d'en faire un ornement et de les habiller avec une sûreté de goût qui n'a pas été dépassée. Tous sont reliés en maroquin de différentes couleurs et la plupart sont doublés de même. Ils portent son chiffre, deux C entrelacés, aux angles, et ses armes « *d'azur, à la levrette passante d'argent, accolée d'azur, au chef d'or chargé de trois molettes d'éperon du champ, aliàs de sable; accolé de LE REBOURS, qui est de gueules à sept losanges d'argent, posées 3, 3 et 1* » presque toujours frappées au centre de la doublure. Quelques-uns sont recouverts sur les plats d'une dentelle ou plutôt d'une simple roulette; mais ils font exception. Le beau *Corneille*, estimé 20 livres au décès

de M^{me} de Chamillart, et récemment acquis par le comte de Lignerolles, au prix de 5,200 francs à la vente Roger (du Nord), en fournit le plus intéressant spécimen.

Nous n'avons pas à insister sur la valeur de ces reliures qui, par leurs qualités exceptionnelles, la solidité et l'élégance de ce qu'on est convenu d'appeler le *corps d'ouvrage*, rivalisent avec celles de Longepierre et du comte d'Hoym. On les attribue généralement à Boyet; mais s'il paraît hors de doute que certains volumes, où l'on reconnaît les procédés dont se servait ce maître de l'art, soient sortis de ses mains, il n'en est pas de même de beaucoup d'autres qui, par la délicatesse un peu fragile de leurs *coiffes*, la finesse de leurs *cartons* et le peu de hauteur des *châsses*, nous paraissent se rapprocher de la manière de Padeloup. Il n'eût donc pas été indifférent d'être fixé à cet égard; mais malgré toutes nos recherches, et bien que nous ayons eu sous les yeux les comptes de la dépense de M^{me} de Chamillart pendant plusieurs années, nous n'avons pu découvrir le nom de l'artiste habile qui sut donner à ses livres un cachet de distinction si remarquable. On doit croire, en toute hypothèse, qu'elle surveillait le travail de son relieur et qu'elle lui fournissait elle-même la matière dont il avait besoin; car on voit, sous le n° 322 de l'inventaire qui suivit son décès, la mention suivante : *Quarante-deux peaux de maroquin citron et trente-deux peaux de maroquin bleu turque* (sic), *le tout du Levant, prisées la somme de trois cents livres*, et il est permis de supposer que ces maroquins, qu'elle faisait venir à si grands frais, n'étaient pas seulement destinés à l'ameublement de son hôtel, si tant est qu'ils y entrassent pour quelque chose.

Les rares volumes qui nous viennent de M^{me} de Chamillart et que nous avons pu retrouver dans les collections particulières sont les suivants :

1. OFFICES ET PRIÈRES DE L'ÉGLISE, in-8, chagrin noir doublé de mar. vert, dent., tr. dor., fermoirs en acier.

Manuscrit sur vélin, qui a figuré, sous le n° 47, à la vente de Burè, avec cette désignation : *Heures pour madame de Chamillart*. L'écriture en est assez belle et porte la signature du calligraphe Le Coulteux à la page 368. Il est orné d'une miniature, de vignettes, culs-de-lampe et lettres initiales en or et en couleurs. Acheté 605 fr. par M. Hope, il a passé, à la mort de ce dernier, dans l'opulente bibliothèque de M. le duc d'Aumale, au château de Chantilly.

2. LE SYMBOLE DES APÔTRES, avec des explications pour servir de méditations aux âmes chrétiennes, par le R. P. Pérduyn de la

Compagnie de Jésus. *A Bruxelles*, in-12, mar. noir janséniste doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Manuscrit sur vélin. Titre rouge, initiales en or et en couleurs.

Il est aujourd'hui la propriété de M. l'abbé Le Rebours, curé de la Madeleine, descendant, par les femmes, de la famille Chamillart.

3. LES LETTRES DE SAINT AUGUSTIN (trad. par M. du Bois). *Paris, J. B. Coignard*, 1701, 6 vol. in-8, réglés, mar. citron doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Cet ouvrage, un des plus beaux de ceux qu'a possédés M^{me} de Chamillart, figurait dans la bibliothèque du baron Jérôme Pichon (n^o 34 du catalogue), et l'on sait avec quel bonheur l'éminent président de la Société des bibliophiles français retrouva à Cambrai, après vingt-cinq années de recherches, le tome II qui lui manquait.

Les *Lettres de Saint Augustin* appartiennent aujourd'hui au baron de La Roche-Lacarelle.

4. LES CONFESSIONS DE SAINT AUGUSTIN (trad. par M. du Bois). *A Paris, chez Jean de Nully*, M. DC. II, 3 vol. in-12, mar. citron doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Tome I^{er} seulement.

Bibliothèque Nationale. Réserve, n^o 3520.

5. LA MORT DES JUSTES, pour servir de modèle à ceux qui veulent apprendre à bien mourir, par le R. P. Lalemant. *Paris*, 1693, in-12, mar. bleu doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Bibliothèque du baron James de Rothschild.

6. L'ESPRIT DE MONSIEUR ARNAULT, par Pierre Jurieu. *Paris*, 1684, 2 vol. in-12, mar. citron doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Bibliothèque de M. Destailleur.

7. PENSÉES PIEUSES, tirées des *Réflexions morales du Nouveau Testament*, par le père Pasquier Quesnel. *A Paris, chez André Pralard*, 1711, pet. in-12, mar. citron doublé de mar. citron, dent., tr. dor.

La reliure de ce volume, à compartiments de mosaïque et doublée de maroquin citron, peut être attribuée à Padeloup. Les armoiries sont à l'intérieur, et les chiffres que l'on voit presque toujours aux angles des plats sont remplacés par une riche dentelle.

Bibliothèque du baron James de Rothschild.

8. LA VÉRITÉ DE LA RELIGION CHRÉTIENNE, par M. Abbadie. Troisième édition. *A Rotterdam, chez Reinier Leers*, 1689, 2 vol. in-12, mar. citron doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Bibliothèque du baron James de Rothschild.

9. LES PROVINCIALES, ou Lettres écrites par L. de Montalte (Bl. Pascal) à un provincial de ses amis et aux R.R. P.P. Jésuites, touchant la morale de ces pères, avec les notes de Guill. Wendrock (P. Nicole), traduites en français (par M^{lle} de Joncoux). *Cologne, Nic. Schouten*, 1700, 2 vol. in-12, réglés, mar. bleu doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Ces beaux volumes qui n'avaient été estimés que 15 livres, au décès de M^{me} de Chamillart, ont été payés successivement 355 fr. à la vente Parrison en 1856; 1,620 fr., à la vente Brunet, en 1868, et 10,000 fr. à la vente du marquis de Ganay, en 1881.

Ils appartiennent au comte de Mosbourg.

10. LES LETTRES PROVINCIALES... *A Cologne, chez Nic. Schouten*, 1685, in-12, mar. rouge doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Très bel exemplaire qui a figuré, comme le précédent, à la vente Parrison où il a été payé 350 fr.

Bibliothèque du comte de Lignerolles.

11. ENTRETIENS SUR LA PLURALITÉ DES MONDES, par M. de Fontenelle. *Paris, chez la V^{ve} Blageart*, M.DC.LXXXVI. Pet. in-8, planche gravée, mar. bleu, larges dentelles sur les plats, dos orné, tr. dor., doublé de mar. rouge, dent., armes à l'intérieur.

Conservation parfaite.

Acheté 205 fr. par le comte de Lignerolles, à la vente de la duchesse de Raguse en 1837.

12. NOUVEAUX DIALOGUES DES MORTS, par M. de Fontenelle. *Paris, Michel Brunet*, 1700, 2 vol. in-12, réglés, mar. vert, dent., doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Catalogue de Bure (n° 1085). Vendu 149 fr.

13. LE TRAITÉ DE LA VIEILLESSE ET DE L'AMITIÉ, de Cicéron, trad. en français par M. du Bois. *Paris, J.-B. Coignard*, 1698, in-12, mar. bleu doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Ce joli livre a fait partie de notre collection (*Mes livres*, dernière édition, n° 20) et se recommande par la finesse exceptionnelle de son maroquin.

Il a pris place dans la bibliothèque du baron James de Rothschild.

14. LES LETTRES DE PLINE LE JEUNE, trad. par M. Louis de Sacy. *Paris, V^{ve} de Claude Barbin*, 1702, 3 vol. in-12, mar. rouge doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Vente de Bure (n° 1093 du catalogue), 160 fr. en 1852.

Bibliothèque de M^{me} Delessert.

15. LES ŒUVRES DE M. VOITURE. *Paris, V^{ve} F. Mauger, 1702, 2 vol. in-12, réglés, mar. citron doublé de mar. rouge, dent. tr. dor., armes à l'intérieur.*

Achetés 1,500 fr. par M. Ernest Odier, à la vente du baron Jérôme Pichon, qui ne les avait payés que 130 fr. chez de Bure, ces volumes ont appartenu successivement au baron Roger Portalis et à M. Delbergue-Cormont, ancien commissaire-priseur.

M. Arbaud, d'Aix (en Provence), les a acquis à la vente de ce dernier, au prix de 2,160 fr., sans les frais.

16. ŒUVRES DIVERSES DU S^r BOILEAU-DESPRÉAUX. *Paris, V^{ve} Barbin, 1701, 2 parties en 1 vol. in-4, fig., mar. rouge, fil., dos orné, tr. dor., armes sur les plats.*

Dernière édition donnée par Boileau.

Ce livre ne figure pas sur l'inventaire. M^{me} de Chamillart possédant également l'édition in-12, parue quatre mois après l'in-4, et plus précieuse, parce qu'elle contient des corrections et plusieurs leçons nouvelles, il est probable qu'on le laissa parmi les ouvrages qui furent estimés en bloc.

Il appartient aujourd'hui à M. Pépin Le Halleur.

17. ŒUVRES DIVERSES DU S^r BOILEAU-DESPRÉAUX. *Paris, Denys Thierry, 1701, 2 vol. in-12, mar. citron doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.*

Très bel exemplaire. Il provient des bibliothèques du baron Jérôme Pichon (n^o 592 du catalogue) et de M. Lebeuf de Montgermont (n^o 419), à la vente duquel il a atteint le prix de 3,920 fr. Il n'avait été estimé que *trois livres* dans l'inventaire.

Bibliothèque du baron de La Roche-Lacarelle.

18. POÉSIES DE MADAME DES HOULIÈRES. *Paris, V^{ve} Sébastien Mabre-Cramoisy, 1688. — Poésies de M^{me} des Houlières, seconde partie (publiée par M^{me} des Houlières). Paris, J. Villette, 1695, 2 parties en 1 vol. in-8, réglé, mar. rouge, dent., tr. dor., armes sur les plats.*

Précieux volume acheté à la vente de B. Heber, par le baron Jérôme Pichon, et qui a passé dans la bibliothèque de M. le duc d'Aumale.

19. LE THÉÂTRE DE P. CORNEILLE (et les poèmes dramatiques de Th. Corneille). *A Paris, chez Guill. Cavelier, 1706, 10 vol. in-12, réglés, mar. vert, larges dentelles, doublé de mar. rouge, dent., dos ornés, tr. dor., armes à l'intérieur.*

Superbe exemplaire qui a été payé 4,100 fr. à la vente Brunet et 3,200 fr. à la vente Roger (du Nord).

Il appartient au comte de Lignerolles.

20. LES ŒUVRES DE RACINE. *Paris*, 1702, 2 vol. in-12, frontisp. gravé et fig., mar. citron doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Bibliothèque du comte de Lignerolles.

21. ŒUVRES DU S^r DE LA CHAPELLE (Amours de Catulle et Théâtre). *Paris*, Jean Anisson, 1700, 2 vol. in-12, maroq. rouge, dent. tr. dor., armes sur les plats.

Excellente reliure.

Bibliothèque de M. Dutuit, de Rouen.

22. LES ŒUVRES DE M. DE CYRANO BERGERAC. *Paris*, Charles de Sercy, 1676, 2 vol. in-12, mar. rouge, doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Vente de Bure, 299 fr.

Bibliothèque de M. le duc d'Aumale.

23. MÉLANGES CURIEUX des meilleures pièces attribuées à M. de Saint-Évremond, et de plusieurs autres ouvrages rares ou nouveaux. *Amsterdam*, chez Pierre Martin, M.DCC.VI, portr. de Saint-Évremond, frontisp., gravés et fig., 2 vol. pet. in-8, mar. vert, large dentelle, doublé de mar. rouge, dent.; tr. dor., armes à l'intérieur.

Ces volumes ont appartenu au baron Gonzague de Saint-Genièz, qui les avait découverts à Londres et payés 50 fr. Ils sont aujourd'hui la propriété du comte de Lignerolles.

24. HISTOIRE ROMAINE, contenant tout ce qui s'est passé de plus mémorable depuis le commencement de l'Empire jusqu'à Licinius, par R. P. en Dieu, F. Nic. Coëffeteau, de l'ordre des Frères-Prêcheurs, conseiller du Roy en ses conseils d'État et privé. *Paris*, de Luynes, 1693, 3 vol. in-12, mar. olive doublé de mar. rouge., dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Bibliothèque de M. Baudrier, de Lyon.

25. TESTAMENT POLITIQUE DU CARDINAL DE RICHELIEU. *A Amsterdam*, chez Henry Desbordes, 1688, 2 parties en 1 vol. pet. in-12, mar. vert, larges dent., dos orné, doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Exemplaire qui a figuré aux ventes Pixérécourt, Giraud, et récemment à celle du comte Roger (du Nord), où il a été adjugé au prix de 4,000 fr.

26. HISTOIRE DES PLUS ILLUSTRES FAVORIS, anciens et modernes, recueillie par M. P. D. (Pierre du Puy). *Lyon*, 1677, 3 vol. pet. in-12, mar. vert, large dent., sur les plats, doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Ventes Hebbelinck, 265 fr. — Schéfer (*Labitte*, 1880), 4,950 fr.

27. LA CONQUESTE DU MEXIQUE, trad. de l'espagnol de Dom Antoine de Solis (par Citri de la Guelle). *Paris, de la Compagnie des libraires*, 1704, 2 vol. in-12, réglés, fig., mar. bleu doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Charmant exemplaire provenant de la vente de lord Gosford (*Paris, Ch. Porquet*, 1882), où il a été acheté par le comte de Sauvage et payé 3,000 fr., sans les frais.

28. HISTOIRE DE LA RÉUNION DU ROYAUME DE PORTUGAL A LA COURONNE DE CASTILLE, trad. de l'italien de Ierosme Conestage, gentilhomme génois (Jean de Sylva, comte de Portalègre). *Paris, Claude Barbin*, 1680, 2 vol., mar. bleu doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Exemplaire Parrison et de Bure.

Bibliothèque du comte de Lignerolles.

29. RECUEIL DES OPÉRAS, des ballets et des plus belles pièces en musique qui ont été représentées depuis dix ou douze ans jusqu'à présent (1690-1702), devant Sa Majesté Très Chrestienne. *Suivant la copie de Paris, Amsterdam, Abraham Volfgang et Henri Schelte*, 9 vol. in-12, mar. vert, large dent., doublé de mar. rouge, dent., tr. dor., armes à l'intérieur.

Recueil factice formé successivement de pièces imprimées à part, avec des caractères elzéviens.

Catalogue Soleinne, n° 3,303.

« M^{me} de Chamillart passait ses matinées enfermée avec son tapisier et sa couturière », dit encore Saint-Simon.

Nous croyons au tapisier; car l'ameublement de l'hôtel de la rue Coq-Héron, où elle se retira, en 1709, quand son mari, succombant sous le double fardeau des finances et de la guerre qu'avaient eu peine à porter séparément deux hommes de génie, Colbert et Louvois, fut obligé de quitter Versailles¹, donne une haute idée du luxe et du goût délicat qu'elle apportait en toutes choses; mais nous sommes plus rebelle en ce qui concerne la couturière, et nous pensons qu'elle n'apparaît sous la plume de Saint-Simon que pour servir une fois de

1. Louis XIV avait fait une pension de 60,000 livres à son ancien ministre et son attachement pour lui était tel, qu'il l'eût maintenu dans ses fonctions, malgré sa trop évidente incapacité et le cri de l'opinion publique, si Chamillart n'avait commis l'imprudence de se brouiller avec M^{me} de Maintenon, sa protectrice, en lui cachant un secret d'État que le roi lui avait ordonné de garder.

plus son esprit médisant et sarcastique. Rien, dans l'inventaire, ne révèle, en effet, cet amour immodéré de la toilette, et nous sommes loin des 60 corsets et des 80 robes et jupons de toutes sortes que l'on trouva chez M^{me} de Verrue, quand ses héritiers se partagèrent sa succession.

En somme, et quoi qu'en ait dit l'écrivain grand seigneur, l'intérieur élégant et artistique que M^{me} de Chamillart sut se créer démontre que « la plus sotte femme du monde » ne se contentait pas d'aimer les livres, mais qu'elle comprenait aussi les arts et qu'elle les pratiquait.

Le lecteur en jugera par la description de sa chambre à coucher, que nous avons pu reconstituer sur des documents authentiques ¹. Une magnifique tapisserie, représentant l'*Histoire d'Abraham*, en couvrait les murs ; le lit, à bas piliers, avait six pieds de large sur onze et demi de haut, et tranchait sur la tenture un peu sombre par le feu de ses rideaux et de son ciel en damas cramoisi garni d'un double galon d'or de Milan.

Les fauteuils et quatre banquettes en bois de noyer sculpté étaient couverts de tapisseries ; deux grands miroirs à chapiteaux éclairaient la pièce et, dans son cadre de bois doré, un crucifix en ivoire surmontait un prie-Dieu en palissandre.

À côté d'un écran couvert sur l'une de ses faces de velours de Venise à fleurs ciselées, et sur l'autre d'une tapisserie à petits points, à fond d'or, représentant *Saint Michel*, le patron de Chamillart, se trouvait un grand sofa « de damas aurore à fleurs d'argent » et une table de marbre posée sur un pied de bois sculpté et doré ; derrière le sofa, un paravent de la Chine ; plus loin un bureau à plusieurs tiroirs, en marqueterie écaillé et cuivre, et la petite armoire aux livres, à deux guichets, également en marqueterie, « garnys d'ornements d'or moulu et contenant six pieds et demi de haut sur deux et demi de large » ; au-dessus, une pendule incrustée, signée de Duret, le grand faiseur ; en face de la cheminée, un lustre à huit branches, suspendu par un cordon tressé d'or et de soie et, tout près du foyer, le trictrac de rigueur, avec son cornet d'ébène mêlé d'ivoire.

Si nous parcourons le reste de l'hôtel, nous y voyons, répandues depuis le vestibule jusqu'aux appartements d'apparat et jusqu'à la chapelle, de magnifiques tapisseries à personnages, sorties des grandes fabriques de Flandre, d'Angleterre, de *La Planche*, et des galeries du

1. Inventaire du 10 octobre 1731, dressé par le notaire Rabouine, à la requête des héritiers de M^{me} Chamillart.

Louvre, et représentant des scènes de la mythologie et de la Bible, prisées ensemble près de 25,000 livres, somme considérable pour le temps ¹; près de cent tableaux, parmi lesquels nous comptons trois portraits de Louis XIV, de différentes grandeurs, et ceux de M^{me} de Maintenon, de la duchesse de Bourgogne, du duc du Maine et du Régent, en décorent les murs; des meubles de prix ornent chaque pièce; des cabarets de la Chine, avec leurs tasses garnies de vermeil, s'étalent sur les tables de marbre, et tout, jusqu'aux bijoux et à l'argenterie, dont l'estimation s'élève à plus de 50,000 livres, se présente avec le caractère le plus noble dans sa simplicité luxueuse.

M^{me} de Chamillart passa les dernières années de sa vie dans la solitude. Elle avait perdu, en 1721, son mari ², qui n'avait jamais pu se relever du discrédit où il était tombé, mais avec lequel elle avait toujours vécu dans l'intimité la plus étroite, puis, coup sur coup, son fils Michel, marquis de Cany, mort fort jeune de la petite vérole, et deux de ses filles, les duchesses de la Feuillade et de Durfort de Lorges.

Frappée dans ses affections les plus chères, elle se retira dans son château de La Suze, près de Courcelles, dans le diocèse du Mans, et s'y consacra, loin du monde qui l'avait oubliée et qu'elle avait oublié, à des œuvres de bienfaisance et de charité.

Elle mourut le 26 juillet 1731, à l'âge de soixante-quatorze ans, et voulut être enterrée « sans aucune cérémonie » dans sa chapelle de Courcelles. Elle recommandait, en même temps, à la marquise de Dreux, sa fille aînée, le seul enfant qui lui restât, de transporter son cœur, sans plus de pompe, à Paris, dans la chapelle de la communauté de Saint-Nicolas du Chardonnet, auprès de son mari qui y avait été inhumé.

La bibliothèque de M^{me} de Chamillart et les objets d'art de toutes sortes qu'elle avait réunis à Paris et dans son château de La Suze, furent partagés entre ses héritiers représentés par sa fille, la marquise de Dreux, les quatre enfants de son fils Michel, et les deux fils de Geneviève-Élisabeth, duchesse de Lorges; mais il ne nous reste

1. M^{me} de Chamillart possédait encore au château de La Suze de fort belles tapisseries qui furent estimées plus de dix mille livres.

2. L'építaphe suivante avait aussitôt couru la cour et la ville :

*Ci git le fameux Chamillard,
De son roi le protonotaire.
Il fut un héros au billard,
Un zéro dans le ministère.*

que peu de chose de ces richesses, qu'il eût été si intéressant de connaître, et qui, presque toutes, ont été détruites ou dispersées à la Révolution.

S'il n'existe pas de portrait de M^{me} de Chamillart, celui de son mari, magnifiquement peint par Rigaud, figura longtemps à l'hôtel du ministère de la guerre, quand le duc de Feltre en avait le portefeuille. On raconte¹ que le ministre, croyant avoir celui de Louvois, le montrait souvent avec orgueil en disant : « Voilà mon modèle. » Un connaisseur lui ayant appris que c'était Chamillart, le portrait disparut prestement. Nous ne savons ce qu'il est devenu ; peut-être fait-il partie du Musée de Versailles.

Les documents qui nous ont permis d'établir cette notice nous ont été communiqués avec le plus courtois empressement par M. l'abbé Esnault, membre de la Société historique et archéologique du Maine, auteur d'un travail sur le ministre Chamillart, paru récemment et justement remarqué. Nous croyons être l'interprète de ceux que cette lecture aura intéressés, en lui offrant, ici, le témoignage public de notre sincère gratitude.

ERNEST QUENTIN-BAUCHART.

1. Paul de Musset : les *Originaux du xvii^e siècle*.



L'ŒUVRE DE REMBRANDT¹.



Comme le théâtre de Molière et celui de Shakespeare, comme la *Divine comédie* de Dante, l'œuvre de Rembrandt sera un éternel sujet d'étude et de méditation. On pourrait former une vaste bibliothèque de tous les commentaires qui ont été publiés sur les créations de ces génies sublimes, et il semble, tant est complexe et profonde leur essence, que l'exploration en soit à peine commencée. Pour Rembrandt, que de problèmes restent à résoudre, que de points à éclaircir, que d'erreurs et de faux jugements à redresser, que de systèmes à débattre ! La seule classification de son œuvre

1. L'ŒUVRE COMPLET DE REMBRANDT, décrit et catalogué par M. EUGÈNE DUTUIT et reproduit à l'aide des procédés de l'héliogravure par M. Charreyre. Catalogue raisonné de toutes les estampes du Maître, accompagné de leur reproduction en fac-similé de la grandeur des originaux au nombre de 363, précédé d'une introduction sur la vie de Rembrandt et l'appréciation de ses œuvres, suivi : d'un extrait des registres de la chambre des insolubles d'Amsterdam ; du catalogue chronologique des estampes du Maître suivant le système de MM. Vosmaer et Middleton ; de plusieurs tables de concordance entre les numéros des divers catalogues ; d'un essai sur les principales collections des eaux-fortes de Rembrandt ; de la description de ses tableaux et de ses dessins, à laquelle on a joint sa correspondance avec Huyghens ; d'une notice bibliographique sur les auteurs et ouvrages cités dans le présent livre ; enfin, d'une table générale des matières et de la reproduction des différentes signatures de Rembrandt. Paris, A. Lévy, libraire-éditeur, 43, rue Lafayette ; Londres, Dulau et C^{ie} ; Leipzig, Twietmeyer et Brockhaus, 1885, 3 vol. de texte, de format grand in-4^o et portefeuilles contenant les reproductions. Tirage sur hollande : 600 francs ; sur japon : 1,200 francs.

gravé a été poursuivie par plusieurs générations d'iconophiles, et le dernier travail, celui de M. Eugène Dutuit, dont nous voulons nous occuper ici, paraîtra véritablement neuf si l'on envisage tous les progrès qu'il réalise sur ses devanciers. Je ne parle pas de l'œuvre



REMBRANDT ET SA FEMME.

(Fac-similé d'une eau-forte du maître.)

peint et dessiné, qui, même après la belle étude critique de M. Bode ¹, est encore plein de mystères et reste moins connu que les eaux-fortes.

N'y avait-il pas quelque témérité à succéder aux grands travaux de Bartsch, de Claussin, de Wilson, de Charles Blanc et surtout de M. Middleton, à reprendre en sous-œuvre l'étude d'un sujet exploré dans tous les sens ? M. Dutuit a pensé, et le résultat de ses efforts lui

1. Cet important travail a paru dans un volume intitulé *Studien zur Geschichte der holländischen Malerei* (Études pour servir à l'histoire de la peinture hollandaise), Brunswick, Vieweg, 1883, 1 vol. in-8 de xi-646 pp. La moitié de ce volume, qui devrait être dans les mains de tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de la

donne amplement raison, que cet ensemble de recherches entreprises par des hommes de tempéraments si opposés et à des époques si différentes appelait une revision et une coordination générales. Personne plus que le célèbre amateur n'était en situation de mener à bien une tâche aussi ardue, aussi délicate. Des loisirs, une grande fortune, un goût exercé, une infatigable persévérance, ajoutez-y la possession d'une incomparable collection d'estampes, où le Maître d'Amsterdam brille au premier rang, c'est plus qu'il n'en fallait pour autoriser une semblable entreprise. Tous les admirateurs du génie de Rembrandt seront reconnaissants envers M. Dutuit de n'avoir pas douté de ses forces et d'y avoir consacré la majeure partie de sa carrière.

Le plan adopté par M. Dutuit est excellent et assure déjà à son grand travail une supériorité sur les ouvrages qui l'ont devancé. Le catalogue de l'œuvre gravé en est, bien entendu, la partie principale. L'auteur l'a cependant fait précéder d'une notice étendue sur la vie de Rembrandt et d'une appréciation générale de ses œuvres, avec un examen des controverses qu'a soulevées en ces derniers temps son œuvre gravé. Cette notice sera lue avec fruit et avec plaisir, même par ceux qui ont entre les mains le grand ouvrage de M. Vosmaer, le plus ample et le plus complet que nous possédions sur le peintre de la *Ronde de nuit*. Elle est rédigée avec beaucoup de clarté, dans un très bon esprit et selon les données les plus exactes de la critique moderne.

peinture, est consacrée à une étude sur Rembrandt, sur ses peintures et ses dessins disséminés dans toutes les collections publiques et privées de l'Europe. Dans cette étude, M. Bode a dégagé avec une grande précision les traits qui caractérisent les manières successives du peintre. Il s'est proposé pour but, en examinant et comparant à plusieurs reprises toutes les peintures de Rembrandt, d'éliminer de son œuvre tout ce qui lui paraît douteux ou indigne de lui, sans se préoccuper ni des opinions reçues ni des inductions trompeuses qu'ont fait naître des falsifications habiles de signatures. Cette méthode critique, appliquée avec prudence et discernement, par un homme du savoir et de l'expérience du conservateur des peintures au Musée de Berlin, a produit des résultats du plus haut intérêt; elle a permis de rectifier nombre d'erreurs d'attributions et de dates présumées, de rétablir des dates mal lues, de faire connaître des signatures qui n'avaient pas encore été remarquées, par suite de découvrir un certain nombre de peintures nouvelles de Rembrandt, surtout de ses jeunes années, enfin d'établir sur des bases sérieuses l'ordre chronologique des 380 tableaux qu'il admet, parmi ceux qu'il a vus, comme étant sortis de la main du Maître. Ces quelques mots suffisent à faire apprécier la valeur du travail de M. Bode; M. Dutuit, qui de son côté s'occupait à réunir les éléments d'un catalogue complet des peintures de Rembrandt ou à lui attribuées, en a fait d'ailleurs l'éloge avec la plus courtoise équité.

Rappelons en quelques mots les grandes lignes de la vie de Rembrandt, telle que nous la révèlent les documents authentiques qui ont fait justice des fables, des erreurs et des calomnies dont elle était obscurcie.

Rembrandt Harmenszoon van Rijn était d'origine bourgeoise et



ABRAHAM CARESSANT ISAAC.

(Fac-similé d'une eau-forte de Rembrandt.)

le sixième enfant d'un meunier de Leyde, fort aisé, du nom d'Harmen Gerrit. Il était né au n° 3 de la ruelle de l'Abreuvoir, près de la porte Blanche, à Leyde. La date de sa naissance n'est pas entièrement déterminée. M. Vosmaer la fixe au 15 juillet 1607 ; nous nous rangerions volontiers aux raisons exposées par M. Seymour Haden ¹ et

1. *L'Œuvre gravé de Rembrandt*, par Francis Seymour Haden; Paris, *Gazette des beaux-arts*, 1880, in-8°.

nous accepterions celle du 15 juillet 1606. Il commence son éducation à l'école latine, puis on le trouve en apprentissage dans l'atelier de Jakob Isaakzoon van Swanenburch, peintre à Leyde. Rembrandt paraît être resté à cette modeste école pendant trois ou quatre ans, jusqu'en 1623 ; il aurait ensuite travaillé chez Joris van Schooten, de Leyde, et chez l'un des Pinas, de Harlem. Son second, son véritable maître fut Pieter Lastman, à Amsterdam. On admet généralement qu'il vint s'établir dans cette ville vers 1630. Son premier tableau daté est de 1627 ; il représente l'*Apôtre saint Paul dans sa prison* (collection du comte de Schœnborn, à Vienne). Sa première eau-forte — si l'on admet comme authentique la petite planche de la *Vieille à la bouche pincée* (n° 340 du catalogue de M. Dutuit) — serait de 1628. Nous reviendrons sur ce point.

On est fondé à croire que, dès son installation à Amsterdam sur le Bloemgracht, Rembrandt obtient quelques commandes et groupe autour de lui un certain nombre d'élèves. Puis il s'établit dans la Breedstraat, y loue une maison confortable qu'il acquiert plus tard et occupe jusque vers 1656. Le 22 juin 1634, il épouse Saskia Ulenburgh, d'une bonne famille de Leuwarden. On sait l'heureuse influence que la belle Saskia eut sur son époux pendant les huit ans que dura cette union. Elle meurt en 1642, laissant à Rembrandt l'usufruit de sa fortune pendant tout le temps qu'il demeurerait veuf, avec reversibilité au profit du fils unique, Titus, issu de leur mariage. Après la mort de Saskia, le désordre entre peu à peu dans la maison et dans les affaires de l'artiste. En 1656, celui-ci assigne à son fils sa maison de la Breedstraat ; peu de temps après il est déclaré insolvable et, à la fin de 1657, toutes ses collections sont vendues aux enchères. Ces collections, très riches pour l'époque, comprenaient des tableaux, des estampes, des dessins et des objets de curiosité. On en a conservé l'inventaire ; on y trouve — à côté d'un grand nombre de peintures, d'études, de dessins et d'estampes du Maître lui-même, — des œuvres d'artistes italiens et flamands, plusieurs tableaux et dessins d'Adrien Brouwer, un recueil de dessins d'Andrea Mantegna, etc. Tout ce magnifique ensemble ne produisit qu'une somme dérisoire, 5,000 florins, et il ne revint finalement que 11,677 florins, toutes dettes payées, sur laquelle Titus reçut pour sa part légitime 6,952 florins. Titus demeura avec son père jusqu'en 1668, année où il épousa sa cousine Magdalena van Loo. Sept mois après ce mariage son nom figure sur le registre des morts qui sont ensevelis dans la Westerkerk.



ABRAHAM AVEC SON FILS ISAAC.

(Fac-similé d'une eau-forte de Rembrandt.)

Comme le dit M. Seymour Haden, après ce grand naufrage de sa fortune, Rembrandt semble avoir fini le roman de sa vie ; il se concentre dans l'amour et dans la pratique de son art ; il vit dans le recueillement et la solitude du philosophe. A part quelques amis fidèles, comme Hugghens et Six, il ne voit plus personne ; mais il se venge de l'abandon de ses contemporains par la création de quelques-uns de ses plus nobles chefs-d'œuvre. C'est alors qu'il peint le *Bourg-mestre Six* (à la galerie Six van Hillegom) et les *Syndics de la halle aux draps* (au Musée d'Amsterdam).

Le 8 octobre 1669, on demandait à la Westerkerk l'ouverture d'une fosse pour *Rembrandt van Rijn*, peintre sur le Roozegracht, en face le Doolhof. Cette brève mention est la seule trace qui nous reste de sa mort. Le silence et l'oubli s'étaient faits depuis longtemps autour de l'illustre artiste dont la gloire devait un jour immortaliser son pays.

Complétons ce bref résumé en jetant un regard sur son œuvre, sur les étapes éclatantes de sa pointe et de son pinceau ; les dates sont marquées en traits ineffaçables.

En 1631, apparaît le chef-d'œuvre de sa manière juvénile, le *Siméon tenant l'Enfant Jésus*, du Musée de La Haye ; en 1632, la *Leçon d'anatomie*, du même musée, son premier grand tableau ; en 1635, l'*Enlèvement de Ganymède*, du Musée de Dresde ; en 1636, la *Danaé*, de Saint-Petersbourg ; en 1637, l'*Ange Raphaël quittant Tobie*, du Musée du Louvre ; en 1639, l'exquise eau-forte du *Rembrandt appuyé* ; en 1640, le *Ménage du menuisier*, du Louvre ; en 1641, l'eau-forte de l'*Ange disparaissant devant la famille de Tobie* ¹ et celle du *Moulin* ² ; en 1642, la *Ronde de nuit* ; en 1643, les eaux-fortes du *Cochon* et du *Paysage aux trois arbres* ; en 1647, celle du *Portrait de Jean Six* ; puis en 1648, l'année lumineuse entre toutes, le *Bon Samaritain* et les *Pèlerins d'Emmaüs*, du Louvre ; l'admirable eau-forte du *Rembrandt dessinant* ³ ; celle de la *Synagogue* et celle des *Trois mendiants à la porte d'une maison*, dont nous empruntons le fac-similé à l'ouvrage de M. Dutuit ; l'année 1649 est marquée par la *Pièce aux cent florins*, la suprême manifestation du génie de Rembrandt comme graveur ; c'est à la même période qu'il faut rattacher l'incomparable *Portrait de femme* du Louvre. Enfin le génie de Rembrandt se montre dans la plénitude de sa force : de 1653 à 1661 apparaissent successivement

1. Publiée en fac-similé dans la *Gazette*, t. XXII, 2^e période, p. 452.

2. Publiée en fac-similé dans la *Gazette*, t. XI, 2^e période, p. 482.

3. Publiée en fac-similé dans la *Gazette*, t. XXII, 2^e période, p. 450.



Rembrandt f. 1678.

les grandes planches des *Trois croix* et de *Jésus-Christ présenté au peuple*; l'admirable portrait à l'eau-forte de *Jean Lutma*; la *Femme au bain* de la galerie Lacaze; l'*Étal de boucher*, de la grande galerie du Louvre; le *Portrait d'Arnold Tholinx*, de la collection de M. Édouard André; le *Portrait de Six* et les *Syndics* d'Amsterdam. Après avoir touché à ce point culminant, le talent décline avec l'âge et, lorsque la mort arrive, Rembrandt a dit tout ce qu'il avait à dire.

Que M. Dutuit me pardonne cette longue parenthèse; je reviens à son ouvrage.



VIEILLE AVEC UN VOILE NOIR.

(Fac-similé d'une eau-forte de Rembrandt.)

Trois systèmes de classification se présentaient à lui : — celui de Gersaint et de ses collaborateurs : division en douze classes claires et rationnelles, basées sur la nature des sujets; — celui de M. Vosmaer et de M. Middleton, c'est-à-dire l'ordre chronologique, tel qu'il a été réalisé à l'Exposition du Burlington-Club; — celui enfin de Charles Blanc, sorte de compromis entre le classement des Anglais et celui de Gersaint. M. Dutuit s'est prononcé en faveur de la classification de Gersaint, qui est encore en vigueur auprès de tous les marchands d'estampes. C'est le système qui facilite le mieux les recherches aux amateurs. Du reste, M. Dutuit, préoccupé de répondre à tous les besoins et de jeter le plus de lumière possible sur l'œuvre du Maître, a donné en appendice l'ordre chronologique établi par M. Vosmaer. De plus les renvois aux classements de Bartsch, de Claussin, de Wilson, de Charles Blanc et de M. Middleton sont indiqués avec le

soin le plus scrupuleux. Bien plus, M. Dutuit a ajouté à la fin une table des concordances des numéros de ces divers classements avec les dates réelles ou présumées.

On trouvera encore dans ce grand ouvrage une liste des pièces attribuées à Rembrandt, l'inventaire de la vente de 1657, un aperçu des plus intéressants sur les différentes collections publiques et particulières des gravures de Rembrandt, et une note sur les filigranes des papiers employés par le Maître.

Le troisième volume, qui forme comme un supplément, est consacré aux tableaux de Rembrandt et à ses dessins; il contient le relevé des ventes depuis le xvii^e siècle jusqu'à nos jours, la notice de tout ce qui se trouve encore dans les musées et les collections particulières, une liste des tableaux perdus, une table chronologique, enfin la curieuse correspondance de Rembrandt avec Huyghens.

J'apprécierai dans un second article la méthode employée pour les reproductions elle-mêmes, dont l'excellence touche presque toujours à la perfection, et je dirai comment M. Dutuit a compris les détails de sa tâche. Ceci me conduira à aborder la grosse controverse qui, depuis quelques années, divise les collectionneurs de l'œuvre de Rembrandt et dont l'Exposition du Burlington-Club, à Londres, a été le point de départ.

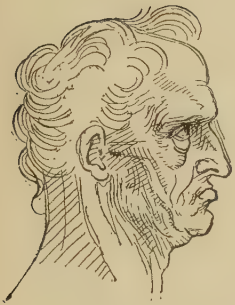
LOUIS GONSE.

(La fin prochaine nent.)



LES DESSINS
DE
LA JEUNESSE DE RAPHAËL.

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹.)



On manquait de détails, jusqu'à ces dernières années, sur les relations de Raphaël avec Pinturicchio. C'est un des grands mérites de M. le sénateur Morelli que d'avoir signalé les liens qui rattachent tout un groupe de dessins du recueil de Venise aux dessins ou aux fresques du compatriote et du collaborateur du Pérugin. Tantôt Raphaël a copié la Vierge agenouillée et le lion debout de la chapelle San-Girolamo, à Sainte-Marie-du-Peuple (Kahl, nos 8 et 42), tantôt il s'est inspiré de l'*Histoire de Moïse*, peinte par Pinturicchio, sous la direction du Pérugin, dans la chapelle Sixtine (têtes de jeunes femmes et femme agenouillée, tournée à droite : Kahl, nos 62 et 44). Ces compositions, Raphaël les connaissait, non par les originaux (ce n'est que cinq ou six ans plus tard qu'il s'établit à Rome), mais bien par les esquisses et les cartons de Pinturicchio, que celui-ci lui aura communiqués dans son atelier de Pérouse. Ailleurs encore, dans les *Deux cavaliers* du recueil de Venise (Kahl, n° 41), Raphaël a mis à contribution une esquisse du maître ombrien, aujourd'hui conservée au Louvre (Braun, n° 234).

Là ne s'arrêteraient pas, à en croire M. Morelli, suivi en cela par M. Wickhoff, les obligations contractées par Raphaël envers Pinturicchio. La *Madone Solly*, du Musée de Berlin, serait, elle aussi,

1. Voy. la *Gazette des beaux-arts*, 2^e période, t. XXXII, p. 185.

la reproduction d'un dessin du Louvre, dessin jusqu'ici universellement attribué à Raphaël (Braun, n° 250), mais qui, d'après l'ingénieux amateur italien, aurait en réalité pour auteur Pinturicchio. Un autre tableau de Raphaël, également conservé au Musée de Berlin, la *Vierge entre saint Jérôme et saint François*, procéderait, lui aussi, d'un dessin de Pinturicchio, faisant partie de la collection Albertine. Hâtons-nous d'ajouter qu'ici encore, pour établir que Raphaël s'est rendu coupable d'un plagiat vis-à-vis de Pinturicchio, il faut revendiquer en faveur de celui-ci un dessin dont les connaisseurs les plus autorisés, et notamment dans les derniers temps M. Lippmann, n'ont cessé de faire honneur à Raphaël lui-même. (Seul, M. le D^r Julien Meyer croit y reconnaître la main, non de Pinturicchio, mais du Pérugin.) Troisième plagiat : au dire de M. Wickhoff, Raphaël, dans le célèbre dessin d'Oxford représentant deux anges musiciens (Robinson, n° 9) et dans les figures correspondantes du *Couonnement de la Vierge*, à la Pinacothèque du Vatican, n'aurait fait que copier un dessin de Pinturicchio, conservé au Musée de Pesth. Pour le coup, j'ai le devoir de protester hautement contre l'assertion de mon érudit confrère viennois ! Que le lecteur juge entre nous : dans le prétendu dessin de Pinturicchio (dessin assez faible d'ailleurs et qui pourrait bien n'être qu'une copie d'après Raphaël), les anges sont revêtus de longues robes flottantes ; dans le dessin d'Oxford, ils portent au contraire le costume collant de l'époque, ce costume qui revient si souvent dans les dessins de la jeunesse de Raphaël et qui, selon toute vraisemblance, était le sien même et celui de ses camarades d'atelier. Pour établir que Raphaël a copié Pinturicchio, il faut donc supposer qu'il s'est amusé, par un caprice inexplicable, à dépouiller les figures de celui-ci de leur costume définitif, de leur costume d'apparat, et à les dessiner de nouveau, scrupuleusement, péniblement, d'après le modèle vivant, en substituant des chaussures aux pieds nus, des toques aux têtes découvertes, sauf à revenir, dans le tableau du *Couonnement de la Vierge*, au costume adopté en première instance. Une telle explication est-elle vraisemblable, admissible ? Si nous supposons, au contraire, que le dessin du Musée de Pesth forme l'étape intermédiaire entre le dessin d'Oxford et le tableau du *Couonnement*, comme tout s'éclaircit et s'explique ! Raphaël a commencé, dans le dessin d'Oxford, par faire poser devant lui ses camarades d'atelier ; puis, dans le dessin de Pesth, il a transformé, comme il l'a fait si souvent, des figures d'adolescents en figures d'anges ; enfin ces figures d'anges il les a fait passer, avec quelques légères modifications,

dans le tableau. Je me sens heureux de me trouver d'accord, sur l'attribution du dessin de Pesth à Raphaël, avec un « raphaélite » aussi distingué que M. Charles de Pulszky, directeur de la Galerie nationale hongroise ¹.

Emportés par leur ardeur, les radicaux d'outre-mont et d'outre-Rhin n'ont pas borné leurs attaques au livre d'esquisses de Venise; ils ont également nié l'authenticité des belles et magistrales études dans lesquelles on s'était plu jusqu'ici à reconnaître des esquisses de Raphaël pour les fresques peintes dans la *Libreria* du dôme de Sienne par son ami Pinturicchio. Et tout d'abord, se sont-ils écriés, est-il admissible qu'un maître aussi réputé que Pinturicchio ait demandé des esquisses à un débutant, celui-ci s'appelât-il Raphaël d'Urbain! Voilà donc, révoquée en doute, sur un simple soupçon, sans portée aucune, l'autorité du témoignage de Vasari! Passe encore si ce témoignage était isolé, quoique, pour des faits aussi rapprochés de lui que l'exécution des fresques de Sienne, Vasari doit être cru sur parole jusqu'à preuve du contraire. Mais alors même que Vasari ne nous aurait pas entretenus de la collaboration de Raphaël avec Pinturicchio, celle-ci nous aurait été révélée par un groupe de dessins dans lesquels, jusqu'à ces toutes dernières années, les connaisseurs les plus difficiles à contenter ont reconnu l'œuvre de l'Urbinate : que demander de plus en matières de preuves?

Les dessins de Raphaël existent encore, heureusement, ainsi que les fresques de Pinturicchio. Un simple rapprochement entre les uns et les autres mettra fin aux conjectures de la nouvelle École hypercritique. J'en suis désolé pour le vieux maître ombrien, mais la comparaison est écrasante pour lui. Ses fresques semblent froides et guindées placées en regard des esquisses si vivantes et si chaudes de son ancien disciple, et rien ne saurait mieux faire éclater l'immensité de l'abîme qui sépare un Pinturicchio d'un Raphaël.

Prenons le *Départ d'Æneas Sylvius en compagnie du cardinal Capranica* ². Dans le dessin conservé au Musée des Offices, le paysage (la mer avec des vaisseaux, des montagnes couvertes de constructions) est d'une facture aussi sûre que large; dans la fresque, la ville qui

1. Voyez son travail intitulé : *Raphaël Santi in der ungarischen Reichs-Galerie*. Budapest, 1882.

2. On pourra commodément étudier les reproductions du dessin de Raphaël et de la fresque de Pinturicchio dans le très intéressant volume de M. Schmarsow : *Raphaël und Pinturicchio in Siena*.

s'étage sur les flancs de la colline du fond a toutes les apparences d'un paysage chinois. Dans le dessin, des cavaliers solidement assis en selle, dans des attitudes aussi aisées que nobles, des coursiers pleins de feu, une animation et une fougue admirables; dans la fresque, des poses, des gestes ou des expressions presque enfantines. Rapprocher notamment l'un de l'autre les deux jeunes cavaliers placés à gauche : celui de la fresque est comme la caricature de celui du dessin. Et cet autre cavalier qui, dans le dessin, se retourne fièrement, le poing sur la hanche, comme il est devenu gauche, embarrassé et bourgeois en passant par les mains de Pinturicchio ! Le brave maître ombrien n'a pas compris un instant ce qu'il y avait de liberté et de poésie dans l'esquisse de son jeune inspirateur ; il a ajouté des détails qui forment des non-sens, tel que ce lévrier tenu en laisse par un des cavaliers et qui reste immobile tandis que le reste du cortège est en marche. Partout en un mot, dans le merveilleux dessin des Offices, on reconnaît la vive et brillante imagination de Raphaël, son style déjà si souple et si ferme ; partout, dans la fresque, éclate ce qu'il y a de pauvre et de maniéré dans l'art de Pinturicchio. Il convient d'ajouter que MM. Grimm et Schmarsow reconnaissent formellement l'écriture de Raphaël dans l'inscription tracée sur le dessin.

Un autre dessin du Musée des Offices, un simple croquis, nous montre quelles transformations la pensée de Raphaël a subies avant d'aboutir à cette page d'un souffle véritablement épique et qui forme le prélude des grandes compositions narratives des Stances, la *Rencontre de saint Léon et d'Attila*, la *Défaite des Sarrasins à Ostie*, la *Victoire de Constantin*. — A-t-on remarqué que la tête et le cou du cheval placé à droite sont identiques, dans ce dessin, aux parties correspondantes du *Saint Georges* du Louvre ? C'est comme la signature de Raphaël.

Le beau dessin de la collection du duc de Devonshire, *Æneas Sylvius se prosternant devant le pape Eugène IV*, ne porte pas à un moindre degré la marque du style de Raphaël. Les personnages y ont un souffle et une chaleur, l'architecture une pureté et une ampleur qui ne font que trop défaut à la fresque correspondante de la *Libreria*. Quelle différence entre ces physionomies franches et sympathiques, empreintes d'une bonté exquise, aux attitudes pleines de naturel et d'aisance, au groupement harmonieux, et les personnages guindés, surannés, dus au trop facile et trop peu consciencieux peintre de la *Libreria*.

Le Livre d'esquisses de Venise contient deux études de draperies (Kahl, nos 6 et 92), que Raphaël a utilisées pour les personnages placés

à l'extrême gauche dans le carton destiné à la même fresque. Ces études semblent procéder à la fois de deux dessins, l'un de Pinturicchio, au Musée des Offices (n° 376 ; communication de M. le baron de Liphart), l'autre dans la collection de M. Malcolm (attribué à Eusebio di San Giorgio par MM. Crowe et Cavalcaselle). D'après M. Schmarsow, nous aurions affaire à un fragment des fresques exécutées par Pinturicchio au château Saint-Ange, à Rome, et représentant Charles VIII devant Alexandre VI¹. Raphaël a fort



ESQUISSE POUR LE « DÉPART D'ENEAS SYLVIUS ».

(Musée des Offices.)

bien pu copier une première fois, dans le Livre de Venise, un carton préparé par son ami, sauf à lui soumettre dans la suite un projet de composition absolument personnel.

Dans le dessin de la Casa Baldeschi, à Pérouse, les *Fiançailles de l'empereur Frédéric III et d'Éléonore d'Aragon*, il est impossible de n'être point frappé de la parenté des figures avec celles du *Sposalizio*. Le groupe des femmes placées à droite dans le dessin est presque identique, comme disposition, au groupe placé à gauche dans le

1. Schmarsow, *Raphaël und Pinturicchio in Siena*, p. 27, 29, 39 et *Bernardino Pinturicchio in Roma*, p. 66-69.

tableau : mêmes expressions, mêmes gestes, mêmes motifs de draperies. Ici encore, d'ailleurs, la supériorité du dessin de Raphaël sur la fresque de Pinturicchio est écrasante : autant celle-ci est maniérée, autant l'esquisse de Raphaël a de vie et d'ampleur. Il faut, en outre, faire ressortir, avec MM. Cavalcaselle et Crowe, les analogies entre l'empereur, les gardes, les chevaux, du dessin de Pérouse et ceux de la charmante prédelle de Raphaël, l'*Adoration des mages*, conservée à la Pinacothèque du Vatican.

Un autre dessin de Raphaël, conservé à Oxford (Robinson, n° 14), a servi à préparer le groupe de lansquenets introduit par Pinturicchio dans la *Réception d'Æneas Sylvius par le roi d'Écosse*.

Il existe plusieurs fresques pour lesquelles Raphaël ne semble pas avoir fourni d'esquisses, ou du moins, si ces esquisses ont été exécutées, elles ne sont point parvenues jusqu'à nous ; mais on n'en constate pas moins des analogies de style très grandes entre ces compositions et les œuvres du peintre d'Urbain. La fresque qui représente *Æneas Sylvius recevant la couronne de poète* rappelle surtout, de la manière la plus frappante, les tableaux exécutés par Raphaël pendant son séjour à Pérouse. MM. Crowe et Cavalcaselle ont rapproché avec raison la figure du jeune homme qui tourne le dos au spectateur des figures de l'*Adoration des mages* mentionnée tout à l'heure. Même hardiesse, même désinvolture.

Voilà donc sept dessins, répartis dans cinq collections différentes, qui viennent corroborer le témoignage de Vasari et proclamer les services rendus par Raphaël à Pinturicchio. Hésitera-t-on encore, après un tel ensemble de preuves ?

La hardiesse, la fierté du dessin n'étaient point les facultés maîtresses du Pérugin et de Pinturicchio. Pour apprendre à mettre plus d'accent dans ses compositions, à donner à ses héros une tournure plus martiale, Raphaël crut utile de recourir aux leçons de Lucas Signorelli. Depuis quelques années, grâce aux recherches de M. Vischer¹ et de M. Schmarsow², ce n'est plus un secret pour personne que le fougueux peintre du *Jugement dernier* a exercé l'influence la plus sensible sur son jeune confrère. Raphaël a pu se rencontrer avec lui une première fois en 1494, lorsque Signorelli peignait la bannière commandée par la confrérie de l'Esprit d'Urbain ; mais c'est surtout pendant son séjour à Città di Castello qu'il eut

1. *Luca Signorelli und die italienische Renaissance*. Leipzig, 1879, p. 332-336.

2. *Raphaels Skizzenbuch in Venedig*, p. 125 et suiv.

l'occasion de se pénétrer des principes de ce grand dramaturge.

Voici un aperçu des principaux de ces emprunts ou de ces imitations. Dans le *Massacre des Innocents* du recueil de Venise, la figure du guerrier qui saisit une jeune femme par les cheveux passe, de l'aveu général, pour une réminiscence de Signorelli; il en est de même de diverses figures d'hommes nus, représentés dans des attitudes plus ou moins tourmentées (Kahl, n^{os} 15, 19, 31). Le guerrier debout (Kahl, n^o 16) est une répétition presque textuelle du lansquenet introduit par Signorelli dans une des fresques de Monte Oliveto Maggiore, l'*Écuyer de Totila devant saint Benoît*. (Rapprocher également du personnage placé à l'extrême droite dans l'*Histoire de Moïse* de la chapelle Sixtine.) Un autre dessin, conservé non plus à Venise, mais à Lille, reproduit deux des archers du *Martyre de saint Sébastien*, peint par Signorelli dans l'église Saint-Dominique, à Città di Castello.

Ce ne sont là toutefois que des accidents dans le développement artistique du jeune Urbinate. Cédant à son penchant, il revenait vite à la manière élégiaque du Pérugin.

Depuis le travail de M. Courajod¹, ce n'est plus un secret pour les historiens d'art qu'à côté des maîtres ombriens, ou plus vraisemblablement après eux, Antonio Pollajuolo, le farouche peintre-sculpteur florentin, a pesé d'un certain poids sur le développement de Raphaël. Dans le Recueil de Venise (Kahl, n^o 39), celui-ci a en effet copié deux figures, esquissées par Pollajuolo, avec une préoccupation évidente de l'anatomie, dans un dessin conservé au Louvre. M. Kahl croit en outre reconnaître l'influence de Pollajuolo dans deux études d'hommes nus (n^{os} 27 et 28), dans *Samson domptant le lion* (n^o 37), ainsi que dans *Un homme nu et chauve*. Ces sortes d'études, reproduites à l'infini, circulaient alors de main en main; il est fort possible que Raphaël les ait copiées dans l'Ombrie même. Ses copies offrent, en effet, cette facilité, cette rondeur, qui disparurent si rapidement dans l'œuvre du jeune maître après son établissement à Florence.

Mon trop ingénieux et trop peu courtois contradicteur, M. Herman Grimm, a établi un rapprochement fort intéressant entre le cheval du *Saint Georges*, du Louvre, et un des chevaux de Monte-Cavallo². Nul doute que le chef-d'œuvre antique n'ait préoccupé et inspiré Raphaël au moment où il esquissait le fougueux coursier s'élançant

1. *Observations sur deux dessins attribués à Raphaël et conservés à l'Académie des beaux-arts de Venise*. Paris, 1880.

2. *Annuaire des Musées de Berlin*, t. III, pp. 269-273.

contre le dragon infernal. Partant de ces prémisses fort justes, M. Grimm a conclu que le *Saint Georges* a pris naissance à Rome et a été peint en 1507 seulement, non en 1504, comme on l'admettait jusqu'ici. J'en suis au désespoir, mais il m'est impossible de suivre M. Grimm dans ses conclusions. Pour faire connaissance avec les statues de Monte-Cavallo, était-il donc indispensable que Raphaël fit le voyage de Rome? Des reproductions de ces colosses célèbres ne circulaient-elles pas dès lors dans toute l'Italie? Donatello et Bertoldo ne les avaient-ils pas copiés dans une des chaires de l'église Saint-Laurent, Mantegna dans le triptyque de l'église Saint-Zénon, à Vérone? La critique la plus défiante n'oserait soutenir *a priori* que quelque reproduction, un dessin, voire une maquette, n'ait pas pu tomber, à Florence même, sous les yeux de Raphaël. Mais ce dessin, nous le connaissons, nous le possédons; il est sorti de l'atelier du maître qui, à ce moment précisément, tenait sous son charme son jeune imitateur : Léonard de Vinci. Après avoir comparé au cheval du *Saint Georges* de Raphaël la copie du cheval de Monte-Cavallo, dit de Praxitèle, que M. Louis Courajod a publiée d'après le recueil de Gerli¹, il est impossible de conserver à cet égard le moindre doute. Le *Saint Georges* nous offre donc un nouveau témoignage de l'influence exercée sur Raphaël par le Vinci. Le même motif reparait, nous l'avons dit, dans le croquis du Musée des Offices représentant le *Départ d'Æneas Sylvius pour le concile de Bâle*.

Dans une autre composition encore, appartenant à cette période, les colosses de Monte-Cavallo — vus à travers les croquis de Léonard — ont servi de modèles au jeune peintre d'Urbino. En examinant un dessin de l'Académie de Venise, représentant une lutte de cavaliers et de fantassins, il est impossible de n'être pas frappé de la ressemblance du guerrier nu, élevant son bouclier sur sa tête, avec l'un des Dioscures de Monte-Cavallo. Le même motif — et sur ce point je suis ravi de me trouver d'accord avec M. Grimm — a servi plus tard à Raphaël pour son *Jugement de Salomon*, dans la Chambre de la Signature.

Après mûr examen, je crois que l'on peut également attribuer à Raphaël, comme l'a fait M. Morelli, un *Combat de cavaliers*, dessin à la plume et à la sanguine, conservé au Cabinet des Estampes de Dresde (Braun, n° 79). Ce dessin, d'une facture rude, presque brutale, est aujourd'hui aux trois quarts ruiné; il a été, par-dessus le marché,

1. *Léonard de Vinci et la statue de Francesco Sforza*, p. 31.

découpé, tout comme le *Saint Georges* d'Oxford (n° 35), où l'influence de Léonard de Vinci ne perçoit pas moins, principalement dans la tête du cheval.

Pendant cette longue période de doutes et de tâtonnements qui s'étend de la mort de son père à son établissement à Florence, Raphaël met à contribution les estampes aussi bien que les dessins ou les tableaux. Le savant directeur du Cabinet des Estampes de Berlin, M. Lippmann, a montré que dans un dessin de l'Albertine, représentant la *Vierge entre saint Jérôme et saint François*, le type de l'enfant assis sur les genoux de sa mère est emprunté, trait pour trait, à



LION DÉVORANT UN HOMME. (Académie de Venise.)

une gravure de Martin Schoen (Bartsch, n°s 28, 67). C'est à Schongauer également, au Pérugin de l'Allemagne, comme on l'a souvent appelé, que Raphaël a pris le motif du coussin placé sous le « bambino ». Il n'est pas jusqu'aux mains de la Vierge, remarquables par leur maigreur, qui ne procèdent du vieux maître de Colmar. Rappelons que dans les *Spasimo* Raphaël lui a également fait l'honneur de le mettre à contribution, en imitant sa figure du Christ affaîssi sous le poids de la croix, et que Fra Bartolommeo a copié ce même *Portement de croix* dans un dessin de la collection His de la Salle (catalogue de M. de Tauzia, n° 15). Schongauer a donc eu la gloire d'inspirer à la fois Michel-Ange, dans la *Tentation de saint Antoine*, Fra Bartolommeo et Raphaël dans les deux ouvrages qui viennent d'être mentionnés.

Latente, peut-être même inconsciente jusque vers 1507, l'influence de Michel-Ange éclata pour la première fois chez Raphaël dans les

études préparatoires de la *Mise au tombeau*. Avant ce moment, Raphaël — tout nous autorise à l'affirmer — n'avait jamais disséqué; la structure intime du corps humain ne lui était connue que par les dessins de Pollajuolo, de Léonard de Vinci, peut-être aussi de Fra Bartolommeo; nous voyons en effet ce dernier, dans les superbes dessins récemment acquis par M. Bonnat, poursuivre une voie analogue.

L'influence d'un maître puissant et absorbant entre tous ne se borna pas aux recherches anatomiques : le beau dessin connu sous le nom de la *Mort de Méléagre*, à l'Université d'Oxford, nous montre des figures fières et élancées, incontestablement inspirées de celles du Buonarrotti. Dans un dessin de la collection Albertine, l'étude pour la figure de la *Charité* destinée à orner la prédelle de la *Mise au tombeau*, Raphaël a pris à son émule jusqu'à son trait ferme, rude, parfois presque brutal. L'expression de la force commence à l'emporter sur celle de la grâce. On croit en outre reconnaître la main de Raphaël dans un dessin à la plume, du British Museum, représentant, avec une recherche fort marquée de la musculature, le *David* en marbre de la place de la Seigneurie.

Cette époque est celle où, dans le maniement de la plume, le style de Raphaël atteint à la suprême perfection. Les lignes, tour à tour délicates ou vigoureuses, mais toujours profondément ressenties, les hachures remarquables en général par leur régularité, forment un ensemble d'une puissance et d'une harmonie indescriptibles; il s'en dégage une sorte de charme tout musical. Aussi comparer ces dessins à des mélodies, rapprocher Raphaël de Mozart, n'est pas une simple figure de rhétorique; nulle image ne me paraît mieux caractériser ce qu'il y a de suave et de mélodieux dans cette partie de l'œuvre de Raphaël. Son triomphe en ce genre est peut-être l'homme debout (étude pour une figure de porteur?) dessiné au revers de la *Mise au tombeau* donnée par M. Chambers Hall au British Museum; sa fermeté, son ampleur, son rythme ne sauraient se rendre par des paroles. A cet égard, les dessins à la plume de la période florentine l'emportent incontestablement sur ceux de la période romaine : si les études pour l'*École d'Athènes* sont plus serrées, plus nerveuses, elles n'offrent plus la même harmonie. Quant aux dessins postérieurs, ils portent trop souvent des traces de précipitation. Un mot encore : avant d'en être parvenu à ce degré de sûreté et de maturité, Raphaël, surtout dans ses études de madones, semble s'être comme amusé à chercher le trait décisif au milieu d'un dédale de paraphes; il a l'air de tourner autour du but, mais c'est pour frapper plus sûrement, après

nous avoir intéressés par le spectacle de ses efforts. Les dessins de l'Albertine sont fort instructifs à cet égard, comme aussi le dessin du Musée de l'École des beaux-arts provenant du roi de Hollande.

Parmi les différents procédés de dessin employés par Raphaël, la mine d'argent est celui qui lui a permis de donner tout d'abord la mesure de son talent. Rien de plus tendre, de plus suave, que ces traits légers qu'un souffle semble devoir faire évanouir. Dans les *Gardiens du tombeau du Christ*, dans le *Saint Étienne agenouillé*, de l'Université d'Oxford (Robinson, n^{os} 12, 13, 25), quelle vision délicate, pure et exquise de la forme humaine ! Quel parfum de candeur et de poésie ! Et que les dessins à la plume du Recueil de Venise paraissent rudes et grossiers en comparaison !

Considérés non plus à part, mais dans leurs rapports avec l'ensemble de l'œuvre de Raphaël, les dessins de sa jeunesse nous révèlent les phénomènes psychologiques les plus extraordinaires. Ils nous montrent une mémoire retenant pieusement les motifs qui l'ont frappée, tandis que l'imagination et le goût les développent et les portent insensiblement à leur perfection. Tout à coup, une figure idéale surgit, et nous criions au miracle. Nous oublions que depuis dix, quinze ans peut-être, l'artiste portait en lui cette figure, la caressait, l'arrondissait par une sorte de travail latent, et très probablement à son insu. C'est ainsi que, parmi les dessins de ce Recueil de Venise, auquel il faut toujours revenir en fin de compte, l'*Ange jetant des fleurs* a été mis en réserve pour la *Sainte Famille de François I^{er}* et pour les *Noces de Cupidon et de Psyché* ; que les *Enfants dansant* sont devenus la *Ronde d'enfants*, gravée par Marc Antoine ; l'*Homme étendant la couronne*, le *Berger couronnant Apollon*. C'est ainsi que le *Saint Paul devant la prison*, copié entre 1504 et 1508 dans l'église du Carmine, à Florence, devient, vers 1515, le *Saint Paul à l'Aréopage* ; l'*Adam* et l'*Ève* de la même église, les prototypes de l'*Expulsion du paradis*, dans les *Loges* ; l'*Épileptique*, gravé par Marc Antoine en 1512 dans les *Epistole volgari*, l'*Ananie* de la tapisserie¹. Seules, ces habitudes de sage prévoyance peuvent expliquer l'immensité de l'œuvre accomplie par Raphaël depuis ses premiers tâtonnements, dans le Livre d'esquisses de Venise, jusqu'à ses derniers triomphes sous Léon X, dans les *Loges* et dans la *Résurrection*.

EUGÈNE MUNTZ.

1. Ce rapprochement curieux m'a été signalé par M. A. Bayersdorfer, directeur de la galerie de Schleissheim.

LETTRE D'ANVERS.

L'EXPOSITION INTERNATIONALE.



Notre collaborateur, M. Camille Lemonnier, rendra compte de la section des beaux-arts à l'Exposition d'Anvers; il me suffira donc de jeter un coup d'œil sur l'ensemble des sections industrielles.

Sans accorder à cette exposition plus d'importance qu'elle n'en a en réalité, il serait injuste cependant de ne pas rendre hommage aux efforts de nos sympathiques voisins pour en assurer la réussite. C'est une exhibition comme toutes celles que nous

avons vues dans ces dernières années; elle aura peu de chose à apprendre à ceux qui ont visité celles de Turin et d'Amsterdam, mais elle a un grand, un très grand succès: n'est-ce pas l'essentiel pour ceux qui l'ont organisée? J'estime qu'elle doit une bonne part de ce succès à la situation même de la ville d'Anvers, qui est on ne peut plus favorable au lancement d'une entreprise de ce genre. Un voyage facile et peu coûteux, l'attrait de visiter en passant ces charmantes villes des Flandres qui sont un des plus beaux musées d'art de l'Europe et des plus populaires dans le monde des touristes, une position admirable, sorte de terrain neutre, au confluent des grands courants commerciaux de l'Europe et, qui plus est, un été d'une beauté exceptionnelle: il n'en fallait pas davantage pour mettre la foule en branle.

L'emplacement de l'exposition est bien choisi, il occupe de grands terrains vagues qui se trouvaient à l'occident de la ville, au bord de l'Escaut, à dix minutes du centre en tramway, — et le service des tramways est supérieurement organisé. Des hôtels, des estaminets, des restaurants, maisons pittoresques en brique et pierre, à pignons pointus, ont surgi de terre comme par enchantement et ont donné à ce quartier, autrefois désert, un aspect des plus animés.

Les bâtiments mêmes de l'exposition n'ont rien de remarquable. C'est une construction en fer et en planches, sur laquelle on a plaqué quelques motifs de décor en plâtre et en carton-pierre. Le péristyle central, précédé du jet d'eau traditionnel, vise à la grandeur. De loin il produit un assez bel effet. Au sommet, des Télamons barbus portent sur leurs épaules la sphère du monde. La ligne de ce groupe colossal est heureuse et se détache bien en silhouette sur le ciel. Le jardin qui précède est spacieux et agréablement aménagé. Peu ou point d'arbres, mais de jolis parterres de roses et partout des bancs confortables invitant le promeneur à jouir d'un repos qu'il a bien gagné.

Le plus bel ornement du jardin est sans contredit le grand pavillon du Cambodge qui fait briller au soleil la note gaie de ses sculptures dorées et l'harmonieux dessin de ses hautes toitures en tuiles rouges et bleues. Il fait honneur à l'architecte de la section française, M. Edmond Boulanger. C'est là que la France a installé l'exposition des produits de ses colonies d'Asie, d'Amérique et d'Océanie.

Le plan du Palais de l'Exposition est fort irrégulier, et il est presque impossible de s'y reconnaître, si on n'a pas un indicateur topographique à la main; nous sommes loin de la simplicité et de l'unité de plan si favorables aux visiteurs de notre Exposition de 1878. La Belgique s'est taillé la part du lion; c'est tout naturel, nous ne saurions l'en blâmer. Du reste, elle y a été poussée par le peu d'empressement qu'ont mis tout d'abord les pays étrangers à participer à cette exposition. On est las en général de ces concours à grand orchestre où les exposants récoltent tant de déboires et si peu de profits. Au dernier moment, cependant, chacun a lutté de bon vouloir et l'on est parvenu sans difficulté à remplir, jusqu'à l'encombrement, ces vastes galeries.

De toutes les grandes puissances productrices, les États-Unis et l'Angleterre sont les seules qui se soient à peu près abstenues. Cette dernière a même eu un dédain peu courtois pour la lutte pacifique à laquelle la conviait sa jeune émule. Non seulement elle n'a fait

aucuns frais de décoration et d'installation, mais elle n'a rien envoyé qui puisse donner une idée de son activité industrielle. Quand j'aurai cité les jolies et ingénieuses terres cuites de M. Ipsen, modelées dans le goût pompéien, et l'élégant bazar oriental de M. Liberty, de Regent-street, j'aurai réglé le compte de John Bull.

Un fait qui s'était déjà révélé à Turin et à Amsterdam et qui s'affirme davantage à Anvers, ce sont les efforts persévérants des pays secondaires pour secouer leur apathie et pour entrer à leur tour, par une production personnelle, dans le grand courant d'échanges. Jusqu'à présent, c'est l'industrie, plus que l'art, qui a profité de ces efforts. Que puis-je mentionner qui rentre dans notre domaine? Les travaux de damasquine, maintes fois exposés, de M. Zuloaga, en Espagne, et les décoratives et originales poteries de Thoune, en Suisse. C'est tout, ou à peu près.

Restent en présence la Belgique, l'Allemagne, l'Italie, l'Autriche et la France.

L'exposition belge, très riche, très variée, est soignée jusque dans les plus petits détails. Elle représente à merveille l'activité et l'ambition de ce petit peuple si prospère. On n'y rencontre guère, il est vrai, de spécialités nationales; tout y témoigne de plus de facultés d'assimilation et d'ingéniosité d'appropriation que de véritable esprit inventif. Je parle, bien entendu, de ce qui touche aux industries où l'art entre pour la plus grande part; je n'ignore pas que, sur le terrain purement industriel, la Belgique affirme la valeur de ses efforts par la place chaque jour plus grande qu'elle occupe sur le marché européen. Jusqu'à présent elle me semble un peu trop confondre le faste avec le bon goût. On s'en convaincra en visitant la section du mobilier. C'est le règne du feston et de l'astragale; l'engouement pour la peluche, qui a eu ses beaux temps chez nous et dont nous commençons heureusement à nous guérir, sévit ici dans son plein; le style dominant, pour le meuble de menuiserie, le meuble d'usage courant, style fort à la mode au delà du Rhin, est l'*alt deutsch*, qui est une sorte de compromis bâtard entre le moyen âge pur et la Renaissance; pour le meuble d'ébénisterie, ce sont les formes françaises des *xvi^e* et *xvii^e* siècles qui ont la vogue. J'ai remarqué l'exposition de M. Verbucken et surtout celle de M. Franck. Ce dernier a composé un salon d'une tenue plus simple que les autres, où de beaux meubles en chêne et en noyer servent de repoussoir discret aux tons chauds des soieries et aux réveils éclatants de quelques pièces de céramique ancienne. L'industrie très artistique

des reliures de luxe a fait de grands progrès en Belgique, et M. Claessens, de Bruxelles, pourrait lutter avec quelques-uns de nos meilleurs relieurs parisiens. La bijouterie belge est aussi fort bien représentée. Enfin je me reprocherais de ne pas mentionner les ouvrages de marbre de la maison Dejaille-Devroye, l'une des plus importantes de la province de Namur pour l'exploitation et le travail des marbres. Les cheminées que cette maison fabrique en si grand nombre pour le commerce d'exportation sont généralement d'un bon dessin et d'une exécution étudiée.

En toute occasion l'Allemagne cherche à affirmer les progrès si remarquables de ses industries; on sait que celles-ci visent surtout la production à bon marché. Elle occupe le troisième rang comme superficie. Pour se rendre compte de l'importance de son exposition il faut aller visiter la galerie des machines. C'est par la fabrication des objets d'usage courant, d'utilité pratique, que sa concurrence devient chaque jour plus redoutable. Elle a, hélas! entre les mains un facteur incomparable : le prix peu élevé de la main-d'œuvre. L'industrie du meuble, notamment, a fait chez elle des pas de géant; il suffit de comparer ce qu'est aujourd'hui un intérieur berlinois de la classe aisée avec ce qu'il était encore il y a dix ans : la transformation du goût est saisissante et bien propre à nous faire réfléchir. L'exposition de la maison Ferd. Vogts et C^{ie}, de Berlin, est particulièrement remarquable. Je ne jurerais pas que, comme corps d'ouvrage, ses meubles puissent lutter avec la solidité des nôtres; mais l'apparence y est, et elle est très flatteuse à l'œil; le style en est puisé aux bonnes sources. L'aspect d'ensemble du pavillon Vogts a quelque chose de sobre et de confortable dont il est impossible de ne pas faire l'éloge.

L'Italie se fait remarquer par les gaietés architecturales de son exposition; les grandes colonnes de sa façade, imitées de celles de la cour du Palais-Vieux, à Florence, sont d'un heureux effet dans la perspective de la galerie centrale. L'industrie du meuble est chez elle également en grands progrès; mais on sent trop la hâte de l'exécution et l'application de principes mal digérés. Cette critique toutefois ne s'applique pas à M. Guglielmo Castellani qui expose des meubles en chêne poli d'un goût très délicat et qui révèlent une habileté de main bien grande chez les sculpteurs en bois de l'Italie. Ses ateliers de soierie sont aussi en progrès, témoins les velours de Gênes exposés par M. G. Batta et les soieries artistiques de M. Trapolin, de Venise. L'exposition des fabriques de verrerie de

Murano est fort complète; mais elle ne se distingue des précédentes par aucun progrès particulier dans la fabrication, et le dessin des formes est sensiblement en décadence. Ce qui caractérise surtout la section italienne, c'est un débordement des produits céramiques. Les succès obtenus dans cette branche par la maison Ginori ont donné naissance à une foule de producteurs plus ou moins adroits. Toute cette industrie est cantonnée dans la copie, presque servile, des anciens modèles; elle ne fait rien pour renouveler et moderniser les formes de l'art céramique.

L'exposition de l'Autriche, bien qu'elle n'occupe qu'un espace assez restreint, est tout à fait remarquable par les progrès saisissants dont elle nous fournit la preuve dans deux ou trois des branches les plus importantes de l'industrie du mobilier. C'est l'Autriche sans contredit qui expose les meubles les plus soignés comme style et comme exécution de tous ceux que j'ai vus ici; il y a là un avertissement sérieux pour les fabricants parisiens. Les verreries de M. Lobmayer, les serrureries fines de M. Albert Milde sont également dignes d'attention. Quant aux maroquineries artistiques des frères Rodech et de M. Weidmann, elles sont plus que jamais sans pareilles dans le monde entier. Les produits de ces deux maisons rivalisent d'élégance et d'ingéniosité; ils sont l'honneur de l'industrie viennoise. Ceux de la maison Rodech sont d'un goût plus délicat et plus sévère. Ceux de la maison Weidmann sont plus imprévus et plus variés; la fantaisie qui les inspire semble inépuisable, et son exubérance ne les maintient pas toujours dans les limites d'un goût irréprochable. L'art du tapissier-décorateur paraît en bonne situation à Vienne; mais le délire de la peluche, des tentures relevées, drapées et chiffonnées sévit à Vienne comme à Bruxelles.

Ne quittons pas l'exposition autrichienne sans signaler aux amateurs des beaux travaux de fer les portes monumentales, du commencement du ^{xvii}e siècle, que l'empereur a tirées d'un de ses châteaux pour les envoyer à Anvers. Elles sont d'une somptuosité magnifique et encadrent de la façon la plus grandiose la salle de cette exposition.

Malgré la participation très incomplète de nos fabricants, la France occupe encore le second rang comme superficie. On a mauvaise grâce à se décerner des éloges à soi-même, et cependant il est impossible de ne pas reconnaître que son exposition est, de *beaucoup*, la plus intéressante, la plus artistique. Elle est de nature à nous rassurer sur l'avenir. Les salles ont un aspect élégant et sérieux qui met bien

les objets en valeur; la décoration, due à M. Boulanger, a des colorations plus harmonieuses, plus d'unité et plus de calme que celle des autres sections. Les vitrines ont de l'air et de la lumière; les dispositions sont claires, bien ordonnées; partout on peut s'asseoir et se reposer à l'aise.

Dans la plupart des classes d'un caractère artistique, nous sommes, sans conteste et de l'avis des étrangers eux-mêmes, au premier rang. Il est certain que pour le tissage des soieries de luxe, pour les bronzes d'art et d'ameublement, pour l'orfèvrerie, pour la céramique, l'imprimerie en taille-douce, la chromolithographie, les cartonnages de luxe, des industriels-artistes comme les Christoffe, les Barbedienne, les Thiébault, les Denière, les Haviland, les Goupil, les Lemer cier, les Chardon, les Engel ne redoutent aucune comparaison.

Et combien manquent à l'appel! La librairie est maigrement représentée; les chefs de file, les Hachette, les Didot, les Quantin n'ont pas exposé; la reliure de maroquin, celle des Trautz et des Cuzin, est absente; la bijouterie ne figure que pour mémoire avec les vitrines de M. Fouquet; les fabricants de meubles, froissés par certains procédés dont ils ont eu à souffrir à l'Exposition d'Amsterdam, se sont abstenus en masse; nos maîtres-verriers, les Rousseau, les Gallé sont restés chez eux. Que sais-je encore? La liste des défections serait longue à dresser.

Comme toujours, l'un des succès de la section française est obtenu par la salle des Manufactures nationales. Sèvres y a mis toute sa coquetterie et ses vitrines sont un chef-d'œuvre d'élégance et de goût dans l'arrangement.

L'exposition française est complétée par deux salles intéressantes consacrées à l'Algérie et à la Tunisie.

Pour visiter l'exposition des beaux-arts, il faut sortir de l'enceinte et passer de nouveau au tourniquet. J'aurais beaucoup de réserves à faire sur l'éclairage et la disposition des salles, mais ceci est affaire à M. Lemonnier et je lui cède volontiers la plume.

LOUIS GONSE.



LE
BUSTE DE JEAN DE BOLOGNE

PAR PIETRO TACCA, AU MUSÉE DU LOUVRE.



EN 1882, à propos d'un mémoire lu par M. de Boislisle sur les sculptures possédées au xvii^e siècle par Richelieu, j'ai essayé de faire, devant la Société des antiquaires de France, l'histoire d'un buste provenant des collections du cardinal et représentant Jean de Bologne dans les dernières années de sa vie. Je combattais alors, dans ma communication ¹, l'attribution traditionnelle et invraisemblable en vertu de laquelle cette œuvre admirable est donnée, sans rime ni raison, à un artiste aussi médiocre que Francheville. J'ai eu l'honneur d'avoir quelques lecteurs, mais je n'ai pas eu le bonheur de les convaincre tous. Un livre récent sur le grand artiste douaisien, publié par M. Abel Desjardins, contient le passage suivant²: « Dans la brochure qui a pour titre: *Quelques sculptures de la collection du cardinal de Richelieu*, M. Louis Courajod, après avoir apprécié à toute sa valeur le beau buste qui se trouve au Musée de la Renaissance, au Louvre, et qui représente Jean de Bologne dans sa vieillesse s'élève contre l'opinion généralement admise qui attribue ce buste à Francheville. Il déclare que cet artiste était incapable d'exécuter une pareille œuvre. Jean de Bologne lui-même, dit-il, ou Pietro Tacca, voilà les seuls auteurs vraisemblables de cet ouvrage. Ce n'est là qu'une présomption dénuée de preuves. »

Au point de vue étroit où il a voulu se placer, M. Abel Desjardins avait raison en 1882. A cette époque, mon attribution, appuyée uniquement sur des considérations esthétiques, manquait de preuves matérielles. Ces preuves-là, je suis loin de les

1. *Bulletin de la Société des antiquaires de France*, année 1882, p. 220 et suiv., et publiée à part, sous ce titre : *Quelques sculptures de la collection du cardinal de Richelieu aujourd'hui au Musée du Louvre*. Paris, 1882, in-8°.

2. Abel Desjardins, *Jean de Bologne*, p. 184.

dédaigner, mais j'avais cru qu'à leur défaut je pouvais me contenter de preuves morales, non moins éloquentes pour des yeux expérimentés. Il faut bien admettre qu'en fait d'art tout ne se passe point par devant notaire et ne se juge pas, comme en justice, sur dossier. Un chef-d'œuvre longtemps interrogé, comparé et confronté avec toutes les pièces similaires, vous en dit plus long sur ses origines que tous les papiers d'archives compulsés loin de lui. Enfin les maîtres se révèlent, sans l'intermédiaire du document, à ceux qui les recherchent avec opiniâtreté et qui les étudient avec amour. Soumis à une sorte d'évocation, ils *apparaissent* quelquefois à leurs dévots.



BUSTE DE JEAN DE BOLOGNE.

Sculpté en 1603 par Pietro Tacca. (Musée du Louvre.)

Cependant, arrière les revenants ! Rentrons chez les notaires et dans le domaine de la froide dialectique. J'admets que j'avais tort de deviner : c'est un jeu trop dangereux. Ma proposition n'était, en 1882, comme me l'a dit mon honorable contradicteur, « qu'une présomption dénuée de preuves ! » Soit ! je m'incline ; mais je réponds immédiatement à M. Desjardins que, depuis la publication de son livre j'ai des preuves matérielles et que ces preuves qu'il réclame c'est lui maintenant qui me les fournit. Il va voir qu'il est imprudent de dépouiller les archives sans méfiance et de livrer à la publicité ses textes — fussent-ils découverts par d'autres — sans les avoir médités ou interprétés. Car je pense que je puis ajouter foi entière à des autorités gravement définies comme il suit par un sévère et exact historien :

« *Arch. med. Cart. di Ferdinando*, 1^o *flsa* 279¹. » Or, à cette source documentaire, M. Desjardins puise le passage suivant de son ouvrage : « Une lettre de Tacca, à la date du 22 janvier 1608, nous apprend qu'il était chargé d'EXÉCUTER LE BUSTE DE L'ILLUSTRE VIEILLARD, alors installé au *Riposo*, où, à cause de la rigueur de la saison, il gardait la chambre, et où il était l'objet des soins les plus affectueux. »

M. Desjardins, en écrivant cette phrase, ne se doutait pas du concours inespéré qu'il apportait à ma théorie. Il rectifiait lui-même inconsciemment, et cependant beaucoup mieux que moi, l'erreur traditionnelle et se chargeait d'établir, sur pièce justificative, l'état civil de notre buste du Louvre. Il nous a fait en quelque sorte assister aux séances dans lesquelles la sculpture fut modelée. Je ne saurai jamais le remercier assez d'avoir changé en certitude la modeste « présomption » qui l'a d'abord si fort scandalisé.

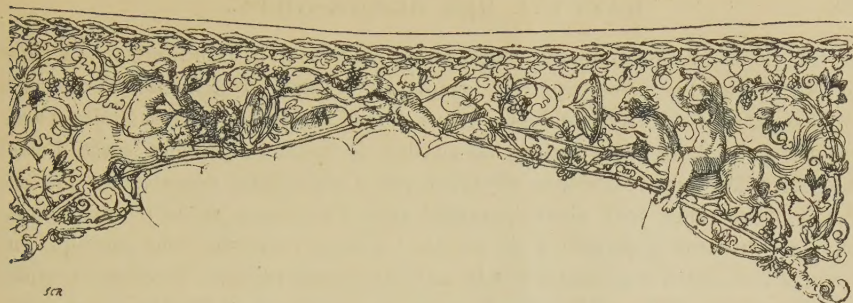
La situation est dès maintenant retournée. De l'attribution persistante à Pierre Francheville² il ne reste rien, pas même une « présomption ». Si par hasard un document établissait jamais que Francheville a, lui aussi, sculpté le portrait de son maître — hypothèse très admissible, mais jusqu'à présent sans aucune base — je me chargerais à mon tour de démontrer à ceux qui étudient les artistes dans leurs œuvres que ce n'est pas l'ouvrage de Francheville qui nous est parvenu.

LOUIS COURAJOD.

1. *Jean de Bologne*, p. 52. « Depuis que Francheville était rentré en France, Pierre Tacca était devenu son élève le plus cher et le plus distingué, il ne quittait pas le maître et lui servait de secrétaire », ajoute M. Desjardins. Quel concours de preuves pour justifier notre proposition !

2. M. Desjardins, qui n'admettait pas sans papiers d'archives l'attribution du buste à Tacca, est moins difficile pour son ami Francheville ; il dit, p. 54 de son livre : « Si nous n'avons pas le buste du maître de la main de Pierre Tacca nous possédons du moins celui que nous a laissé son autre élève le plus renommé, Pierre Francheville. » Pour celui-là paraît-il, les affirmations sans preuves suffisent.





LES FAC-SIMILÉS

DES

DESSINS D'ALBERT DURER

PUBLIÉS PAR M. FRÉDÉRIC LIPPMANN.



Les derniers travaux sur Albert Dürer, et les récentes acquisitions d'œuvres du maître faites par le Musée de Berlin ont déterminé M. Lippmann, directeur du Cabinet royal des Estampes, à réunir en un grandiose ouvrage les fac-similés des dessins du peintre-graveur nurembergeois. Entreprise hardie et difficile que de rassembler tant de morceaux dispersés d'un bout de l'Europe à l'autre, soit dans les collections publiques, soit dans les cabinets d'amateurs ! Comment

amener les musées à livrer un bien dont ils se montrent avec raison les dépositaires jaloux ? Comment surtout décider l'amateur défiant à se dessaisir, même pour peu de temps, d'œuvres uniques recueillies au prix de tant de peines et de soins ? Car il est de toute nécessité que les originaux soient, pendant quelques semaines au moins, entre les mains de l'éditeur. En effet, il ne s'agit pas ici de simples photographies, si perfectionnées qu'elles soient, mais de reproductions absolument fidèles pour lesquelles « on a employé tous les moyens dont dispose la science moderne : procédés mécaniques, photographie, héliogravure, xylographie, impression en couleurs, combinaisons de ces divers procédés ». M. Lippmann a voulu que les reproductions fussent corrigées et remaniées jusqu'à ce que l'identité avec le modèle fût obtenue. « Sans doute, dit-il, les originaux ont certaines qualités qui ne peuvent être rendues par aucun système de copie ; la facture même du dessin, sa partie matérielle, l'état où l'a réduit le temps, opposent à la fidélité de la reproduction des difficultés quelquefois insurmontables, et les plus scrupuleux efforts ne peuvent triompher de certaines différences. » En dépit de ces craintes honorables, le premier volume de la publication n'offre que de très rares exemples

de différences presque imperceptibles entre l'œuvre et la reproduction; le plus souvent la copie: gouache, aquarelle, plume ou crayon, est si fidèle qu'on serait tentée de la confondre avec le dessin même. Grand service rendu aux études d'art, puisque, grâce à de si scrupuleux fac-similés, la vue des originaux cesse d'être une nécessité. Que de coûteux voyages, que d'importunes démarches, que de pénibles recherches sont ainsi épargnés! Que d'économie et de temps gagné! Aussi devons-nous applaudir à de pareils travaux, remercier tous ceux qui en facilitent l'exécution et souhaiter que les collectionneurs suivent l'excellent exemple donné par MM. William Mitchell, Malcolm de Poltalloch et Frédéric Locker de Londres, qui, sans craindre les risques d'un long voyage et les amertumes de la séparation, ont confié leurs précieux dessins aux éditeurs allemands. Ils sont du reste coutumiers de ces généreux dévouements; nous aimons à nous rappeler que lors de l'Exposition des dessins de maîtres anciens, en 1879, ils mirent à notre disposition avec une incomparable bonne grâce tout ce qu'il nous plut de leur demander. Sans doute les obligeants prêteurs trouvent une récompense dans le succès qui accueille ces richesses ainsi vulgarisées et dans les témoignages empressés de la reconnaissance publique; mais, malgré tout, ce sont là de cruels sacrifices; il y a quelque gloire à se les imposer.

Des quatre-vingt-dix-neuf dessins qui composent le premier volume, soixante-douze appartiennent au Cabinet des Estampes de Berlin, les autres aux trois amateurs anglais dont nous venons de parler.

La plupart sont connus des lecteurs de la *Gazette*, soit par des reproductions, soit par des descriptions trop minutieuses peut-être ¹.

Cependant, même depuis les plus récents travaux sur Dürer, quelques nouveaux dessins du maître — et c'est un encouragement à continuer les recherches — ont été découverts. Ainsi cet admirable *Portrait d'homme* (n° 63), à la pointe d'argent sur papier blanc préparé, dont on a une estampe du temps assez médiocre, sans les mains ², d'un graveur néerlandais signant A. P. ³. Le dessin retrouvé en 1881 par M. Lippmann est un des beaux portraits de Dürer, d'une conception forte et d'une exécution serrée qui rappellent de très près certaines têtes du carnet de voyage dans les Pays-Bas (1520-1521), dont il est assurément contemporain. Ainsi encore, également acquise en 1881 par le Cabinet des Estampes de Berlin, une *Sainte Catherine* (n° 42), assise de face; dans la main gauche la roue brisée et le glaive, la main droite relevant le vêtement, les pieds reposant sur un escabeau; monogramme apocryphe; joli dessin, d'une grande liberté de plume, qui nous semble appartenir aux années 1514-1515, et n'être qu'une variante de la sainte Catherine signalée par nous dans la collection de M^{me} veuve Grahrl, à Dresde ⁴. Enfin un ensemble de croquis à la plume (n° 83), représentant deux paysans assis dont un tenant un sablier devant la bouche, un chien, une flamme près d'un seau de bois, avec des numéros 38-41 de la main de Dürer; le tout d'une plume moins fine que les dessins marginaux du *Livre d'heures de Maximilien*, et plus semblable

1. Voy. dans la *Gazette des beaux-arts* nos études sur les dessins d'Albert Dürer.

2. On a de cette gravure une épreuve à la Bibliothèque nationale de Paris, une autre au Cabinet des Estampes de Berlin.

3. Nagler, *Monogrammisten* I, n° 1123, où cette gravure sur cuivre, en sens inverse, est gratuitement attribuée à Christophe Amberger.

4. Voy. *Albert Dürer et ses dessins*, note de la p. 250.



PORTRAIT D'HOMME AGÉ.

Dessin à la pointe d'argent, par Albert Dürer. (Cabinet des Estampes de Berlin.)

aux croquis du Musée de Buda-Pesth, inspirés par l'*Éloge de la folie* d'Érasme, acquis par M. Mitchell à la vente de la collection de M. Gigoux de Paris.

Outre ces morceaux inédits, nous retrouvons dans ce magnifique volume toute une suite de pages déjà connues mais non moins intéressantes, grâce à la parfaite exécution des copies. Au Cabinet des Estampes de Berlin : le grand paysage de la *Trotschmüll* (tréfilerie) en deux épreuves, l'une noire, l'autre coloriée, qui rend, malgré toutes les difficultés d'une reproduction en couleur, le charme pénétrant et la naïve sincérité de cette aquarelle gouachée; *Maître Hieronymus*, d'Augsbourg, l'architecte du *fondaco dei Tedeschi* à Venise, grand comme l'original; les études d'apôtres et le portrait en pied de Dürer lui-même, pour le tableau d'autel de Heller; *Samson, vainqueur des Philistins*, le plus important et le plus précieux de cette collection, reproduit avec tant de bonheur qu'il serait presque impossible de le distinguer du modèle; la vieille *Barbara Dürer*, d'une énergie de conception presque brutale; le buste de la jeune fille aux yeux baissés qu'on croit la nièce de Dürer : les feuillets exquis du carnet de voyage aux Pays-Bas; *Agnès Frey*, en costume néerlandais, fait à Anvers en 1521; les grands portraits sur papier préparé; la tête du Saint-Marc des *Quatre tempéraments* à la Pinacothèque de Munich. Puis, chez M. Mitchell, le *Séraphin jouant du luth*, comparable aux meilleures choses des primitifs italiens de la fin du *xv^e* siècle; l'*Ensevelissement du Christ*, de la série des scènes de la Passion, dont plusieurs se trouvent aux Offices de Florence; le *Chancelier lord Morley* à la physionomie douce et distinguée; la tête de Matheus Landauer pour le *Tableau de tous les saints* et le vigoureux saint Paul pour les *Quatre tempéraments*. Chez M. Malcolm, la ravissante *Vue de Trente* (en deux épreuves noire et coloriée); la tête de bambino, à la pierre avec rehauts blancs, et les deux fameux mufles de bœuf; enfin le *Buste de jeune homme*, vu de face, daté 1503, unique prêt de M. Locker, qui suffirait à mettre Dürer au premier rang des portraitistes.

Une description précise, volontairement réduite aux indications nécessaires, sans aucune épithète admirative, ne visant que le côté matériel du dessin et le rattachant à l'œuvre entier de Dürer, précède les reproductions. Quand il y a lieu, les différences entre les originaux et les fac-similés, quelque légères qu'elles puissent être, sont loyalement indiquées. Une fois la publication terminée, M. Lippmann se propose de consacrer à l'ensemble des dessins reproduits une étude critique. Nous espérons qu'il pourra alors dresser un catalogue méthodique de ces dessins, et dans une double table les ranger d'après l'ordre chronologique et selon les sujets traités. Cela fait, il aura élevé à la mémoire de Dürer un monument impérissable.

CHARLES EPHRUSSI.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.
